مهندسة / عنايات المهدى

روائع الفن في الزخرفة الإسلامية

- المغرب . مصر والشام
- تركيا . الفن الفارسي
- الفن الهندي الإسلامي



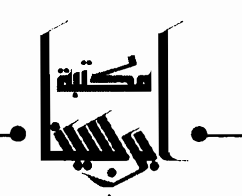




المغرب - مصر والشام - تركيا - الفن الفارسي - الفن الهندي الإسلامي

عنايات المهدي

مكتبة ابن سينا



للطبع والنشر والتوزيع

٧٦ شارع محمد فريد - النزهة -
مصر الجديدة - القاهرة
☎ ٦٣٧٩٨٦٣ - ٦٣٨٩٣٧٢ ف: ٦٣٨٠٤٨٣

اسم الكتاب

روائع الفن في الزخرفة
الإسلامية

اسم المؤلف

عنايات المهدى

تصميم الغلاف

إبراهيم محمد إبراهيم

رقم الإيداع

١٩٩٣/٧٧٤٧

تطلب جميع مطبوعاتنا من وكيلنا الوحيد بالمملكة العربية السعودية

مكتبة الساعى للنشر والتوزيع

ص. ب ٥٠٦٤٩ الرياض ١١٥٣٣ - هاتف: ٤٣٥٣٧٦٨ - ٤٢٥١٩٦٦ فاكس: ٤٣٥٥٩٤٥

جدة - تليفون وفاكس: ٦٢٩٤٣٦٧

طبع بمطابع ابن سينا بالقاهرة ت: ٣٢٠٩٧٢٨ فاكس: ٦٣٨٠٤٨٣

Web site : www.ibnsina-eg.com E-mail : info@ibnsina-eg.com


بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

يعد هذا الكتاب مرجعاً صادقاً في تاريخ الزخرفة الإسلامية بمدارسها الأربعة التى تعد السراج المنير الذى وصل الحضارات العالمية ودفعها إلى مراتب الرقى بما امتازت به من الدقة والإتقان المفرط وقد عمرت المدنية الإسلامية طويلاً لما تمتعت به من التشدد فى الحق والمساواة الكاملة فى الحقوق والواجبات ورعاية لحق الله تعالى على ولاة المسلمين . وبقيت آثار هذه المدنية على طول الزمان تشهد للمسلمين بسمو ما شيدوا وما عمروا .

وقد راعيت من خلال صفحات هذا الكتاب أن يتم عرض أكبر قدر من الزخارف الإسلامية المميزة للمدارس الأربعة حتى تكون فى متناول يد كل من الفنانين والحرفيين والدارسين ومن لديهم هواية التطريز وتصميمات تصلح لزخرفة القماش أو السجاد وغيرها من المنتجات المعاصرة لما فى هذه التصميمات الزخرفية من الدقة التامة وتوفر جميع عناصر العمل الفنى السليم كما يضم الكتاب تفصيلاً وتحليلاً للزخارف الإسلامية الهندسية المميزة والتى تبدو لأول وهلة على درجة فائقة من الصعوبة ولكن بعد تحليلها تصبح فى غاية البساطة ويمكن تنفيذها بنفس الدقة والإتقان إذا ما اتبعت ا لقواعد الواردة بالكتاب فى رسمها بالطريقة الصحيحة .

وأرجو أن أكون قد وفقت فى عرض بعض روائع هذا الفن حتى تكون مرجعاً بين يدى كل من يحتاج إليها .

والله ولى التوفيق

عنايات المهدى

١٩٩٢/٢/٩



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

إن شريعة القرآن شريعة اجتماعية كما أنها روحانية أيضاً و لم تدع الشريعة الإسلامية أى من أى من مظاهر الحياة الاجتماعية دون التعرض لها .

ولذلك فإن الفن الإسلامى كان لابد أن يقام على أساس مبادىء وتعاليم القرآن الكريم

فمن أهم القرائن الواردة بتعاليم القرآن الكريم التحريم الكامل على فن التصوير كما يتضح ذلك فى المساجد أو فى الكتابات والزخارف المحيطة بالآيات القرآنية التى نجدها مبهرة وملفتة للأنظار وهذا يوضح اختلاف النزعة الفنية للعالم الإسلامى عن الفن المسيحى الذى كان يهتم بتصوير الأشخاص ورسمها على جدران وسقوف الكنائس لذلك نجد أن الفن الإسلامى كان منصبا على الزخرفة وخلف لنا منها العديد من النماذج الرائعة التى أبهرت العالم أجمع بدقتها وإتقان تنفيذها . واحتوائها على القوانين الفنية الجديرة بالدراسة والاستفادة منها . نشأ الإسلام فى الجزيرة العربية فى بيئة بدوية حيث تاجر المسلمون فى الأقمشة والمنسوجات والبسط والصبغات وكانت هذه المنقولات الأساسية التى عرضت الفن الإسلامى على سائر بلاد العالم وكذلك عرضت أساليب التنفيذ التى اتسمت بالدقة والنظام والتى كانت تقتصر على الزخرفة فى البداية حسب تعاليم القرآن الكريم . وسرعان ما انتشر هذا الدين القويم من الصين وجزر الهند الشرقية شرقا إلى الأندلس غربا ومن أواسط أوروبا شمالا إلى أعماق أفريقيا فى الجنوب ونظرا لسعة هذه الرقعة وتنوع الشعوب بها فقد تأثرت

الفنون الإسلامية بالتقاليد الفنية المتوازنة لهذه الشعوب التى ارتضت الإسلام دينا . حيث بدأ هذا التأثير فى بداية النمط الإسلامى إلا أنه أسرع نحو تكوين شخصيته المتميزة وتأسست عناصر الفن . فأنار العالم بعلومه ومعلوماته الطريق وأثرت حضارة العرب إلى أبعد الحدود فى علوم عصر النهضة وأخذ الأوربيون عن المسلمين آخر ما وصل إليه تقدم العلم والمعرفة فى الصناعات الفنية مثل صناعة النسيج والصباغة والمعادن على اختلاف أنواعها والمشغولات الجلدية وأعجب الأوربيون بالخط الكوفى والزخرفة .

وخاصة عندما طرد العرب من الأندلس واستوطن مهرة الحرفيين منهم جنوب فرنسا وبعض الجزر المجاورة لإيطاليا والبندقية وأسسوا فيها الحرف الفنية المختلفة .

ومما أثر فى سمات الفن الإسلامى الحالة الاجتماعية فكانت لمساواة الناس أمام الله أثرها العميق فى إحترام البيئة المحلية وتوجيهها إلى التخلق بالعادات الكريمة والسلوك الحميد حين اندمج الناس فى محبة الله معا وتكونت من هذه الأخلاق ملامح الفن الإسلامى .

ومن الحرف والصناعات الزخرفية التى تميز بها الفن الإسلامى

١ ــ الصناعات الخشبية :

ازدهرت الصناعات الخشبية على اختلاف أنواعها طوال العصور الإسلامية فصنعت من الأخشاب عيدان الأقواس وطبالى تيجان الأعمدة والقباب الداخلية والخارجية فى القصور والمنازل والمساجد وأبوابها الداخلية والخارجية والمنابر والمشربيات بأنواعها والأسقف . وسواها من الإبداعات الخشبية التى شاعت فى قرطبة وبغداد والقاهرة وسواها من الدول العربية وكان له فضل عظيم على الحرف الخشبية الغربية فيما بعد .

٢ ــ زخرفة الأسطح الخشبية :

ساهمت الأساليب المستخدمة فى زخرفة الخشب فى تكوين زخارف بارزة بسطوح الأهشاب فى أوجه الأبواب وغيرها بنوعين مختلفين من الرسومات قل أن توجد كما استخدمت الكتابة الكوفية والنسخية ــ وكثيرا ما نونت الموضوعات المحفورة وذهبت لتزيد من عمق حفرها . ويتضح روعة هذا النوع من الفن فى الأفاريز التى تزين القصور وأيضا فى الجوامع من زخارف جصية كانت منارا للحفارين فى ذلك الأوان وسواها .

٣ ــ صناعة العاج والسن والأبنوس :

بلغت المصنوعات العاجية وما صنع من الأبنوس درجة فائقة من الرقى . غير أن ما بقى منها قليل فمنها الحشوات المحفورة المطعمة بالسن أو بالعظم إن كانت من الأبنوس أو مزخرفة بالحفر .

ولوحظ على هذه القطع شدة الإتقان مع صغر حجمها حتى أن ملابس النساء تحوى تفاصيل العصر ورسومه وبعضها زخارف نباتية .

٤ ــ الخط العربى فن وزخرفة :

كان للخط العربى دور فعال سواء من التاحية الفنية أو الإخبارية مما أكسبه التقدير والعناية فى التطوير وأدى به ذلك أن يتبوأ مكانته الممتازة الجديرة به ، وهو من العلامات المميزة للفنون الإسلامية ومنتجاتها لمرونته وسهولة تشكيله فى المساحات المخصصة له معبرا عن الإدراك السليم بأنواعه المختلفة منذ القرن الهجرى الأول .

واستخدم الخط الكوفى فى الكتابة التسجيلية التاريخية وفى تدوين المصاحف والكتابة على العمائر والعملات النقدية المتداولة . أما خط النسخ فقد خصص للمراسلات المعتادة لسهولة كتابته . وقد أضاف إليه الفنان من الزخارف والألوان البديعة مما زاد من جمال الخط ورونقه .

٥ ــ صناعة المنسوجات :

اشتهرت فى مصر صناعة المنسوجات الشغلة والرقيقة من الحرير وكانت هذه الحرفة دائمة التطور حيث كانت المنسوجات الأندلسية من حرير وكتان وما عليها من زخرفة ملونة بألوان بديعة كذلك طرزت بعض المنسوجات بالكتابة العربية ذات الدلالة حيث اختصت الأندلسية منها بكتابة عبارة (ولا غالب إلا الله) وتكرارها .

كما تبارت مصانع الكسوة فى مصر فى إجادة أنواعها وزخرفتها بأسلاك الذهب وكتابة آيات من القرآن .

٦ ــ الحفر فى الخشب :

بدأ الفنانون فى الفن الإسلامى بإضافة لمسات الجمال فى المصنوعات الخشبية بالحفر فيه حيث بدأ فى الأفاريز تحت الأسقف وفى أعمدتها وحشواتها وعلى حشوات الأبواب والمنابر مشتقين تصميماتهم من الفن الساسانى فى البداية ثم اعتمدت على الزخارف النباتية المتنوعة مستخدمين ما شوهد فى الفنون السابقة من ورق الكروم وثمرة وسعف النخيل معتمدين كلية على الزخارف النباتية الاصطلاحية للطراز الإسلامى .

٧ ــ التصوير فى الفن الإسلامى :

كان فن التصوير للأحياء محرما وذلك للقضاء على الوثنية فى شتى مظاهرها . فابتعد عنه المسلمون الأوائل حينا من الدهر واتجهوا إلى الزخارف النباتية التجريدية والأشكال النجمية والهندسية الأخرى وتفننوا فى تنويع الخطوط الكتابية **لتكوّن** معلومة وزخرفا فى نفس الوقت . ثم أتيح للمسلمين فى القرن السابع الهجرى تجسيد ذوات الروح . فلم يقتصر الأمويون على تصوير الجماد والنبات بل صوروا الحيوان ثم اجتازوا ذلك كله فى قصور الأندلس إلى تصوير الأمراء فى حفلات صيدهم بأبهى حللهم وأبدع مظاهرهم

وصوروا خيولهم وأبرز مثال على ذلك ظهور حرفة التصوير على صفحات مقامات الحريرى وإيضاح نوادر أبى زيد السروجى وبهما سجل لأزياء ذلك العصر وعاداته . وفى أيام الفواطم تبارى المصورون فى إبراز قدراتهم فوق الأسطح المختلفة من حفر فى الخشب أو تصوير على الجدران والخزف .

أما الفرس فقد تجاوزوا ما كان فى مصر والشام وصوروا الصحابة والأنبياء . وكان لفنهم أطوارا متتابعة متأثرين بالفن الصينى تارة أو بسلوك سبيلهم الخاص تارة أخرى فرسمت الصور والقصص زينة للقصور وبرز فى بلاد الفرس عباقرة .

أما فى بغداد فقد ازدهر التصوير على الخزف والأوانى الزجاجية والمشغولات الخشبية والمنسوجات .

٨ ــ استخدام الفسيفساء فى الزخرفة :

استخدم العرب فصوصا من الزجاج الملون أو المذهب وعند لصقها بجوار بعضها تتضح الصورة المطلوب نقلها للرائى وكذلك استخدمت قطع من رخام وأصداف وزجاج مذهب أو ملون فى تكوين الرسوم والصور النباتية والحيوانية وإبراز الأشكال النجمية .

٩ ــ زخرفة الحمامات العربية :

أخذت زخرفة الحمامات العربية مكانتها الفنية فازدادت برسومات حية فى حدود الحشمة والأدب . وصورت الطيور مع أشكال من الحياة السائدة فى ذلك الوقت (كالسقاة) حامل القربة ــ وأنواع العصافير والأشكال الهندسية والأطباق النجمية .. وكانت صورة مشرقة ولا يزال منها بقية فى بعض الأحياء بالقاهرة .

١٠ ـ صناعة الزجاج فى الفن الإسلامى :

رسخت بمصر تقاليد صناعة الزجاج منذ عهد الفراعنة وقد أثر ازدهار صناعة الزجاج على حرفة الخزف فزجج سطح الخزف الخارجى بعد تلوينه بألوانه البديعة ، كذلك استغل الزجاجون شفافية الزجاج فرسموا الزخارف وكتبوا الآيات القرآنية من داخل الزجاج أو من خارجه وكثيرا ما ذهبت الآيات القرآنية مرقوشة فوق أرضية زرقاء وصنعوا من الزجاج الصناعى أو الصخرى تحفا عجيبة وهو من الكريستال الطبيعى الفاطمى ومن أغلى التحف بالمتاحف الإيطالية . ومن الزجاج ما كان نصف شفاف ملون باللون الفيروزى أو الأخضر أو بسواهما كما برزت بعض قطع من زجاج ذات بريق معدنى فاكتسبت المصنوعات الزجاجية بذلك مظهرا جذابا فريدا فى زمانها بديعة الزخرف بهية التصميم ، هذا غير العديد من المشكاوات المموهة بالميناء فى المتحف العربى وابتكر زجاجو المسلمين نوعا فريدا من زجاج مزدوج الجدران ازدان كل جدار منها بزخرف خاص . وتفنن صناعهم فى عمل خيوط من عجينة الزجاج تشكل بشكل الإناء .

١١ ـ القمريات الزجاجية :

القمريات الزجاجية عبارة عن نوافذ من شرائح جصية أو من لوح من حجر جيرى لين يرسم عليه زخارف من النبات والزهور وترسم الزخارف ثم يفرع مكان هذه الرسوم بحيث ترتبط ببعضها بالأربطة المناسبة المتصلة التى لا تنقص من جمال التصميم شيئا ثم يلصق الزجاج الملون من الخلف بحيث يتخلله النور فتبدو الرسومات الهندسية والنجمية وسواها جميلة واضحة . وكانت تعد لفتحات المساجد أو القصور أو المنازل .

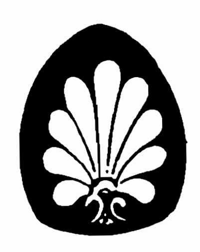
١٢ ـ المصنوعات المعدنية :

تنوعت المشغولات المعدنية فى الفن الإسلامى من البرونز والنحاس التى

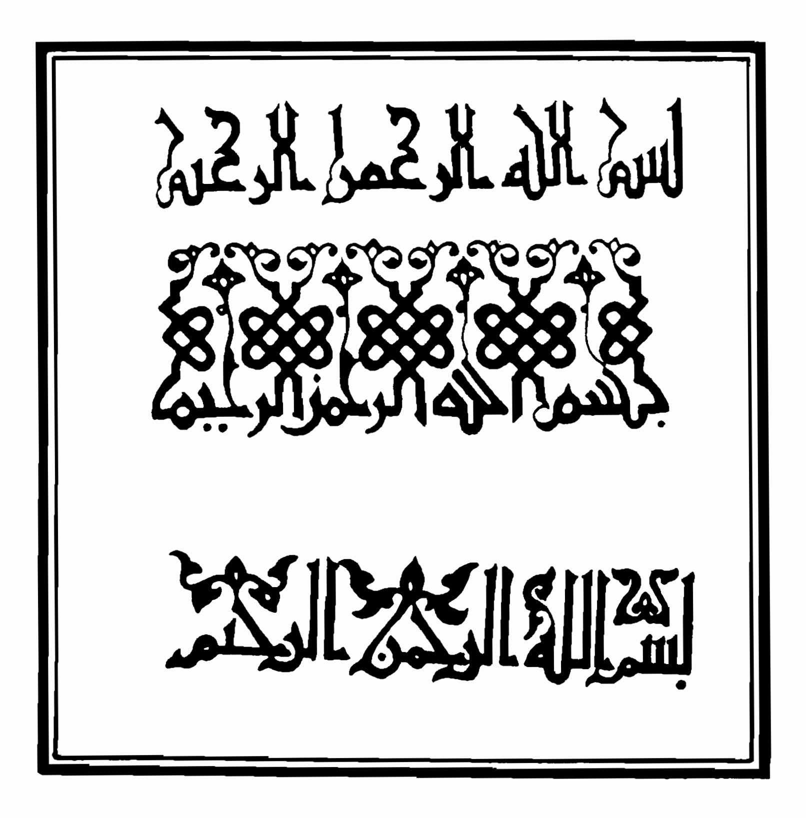
صنعت منها الثريات . أو صفحت به أبواب المساجد وزخرفت بالبديع من الزخارف أو زخرف سطحه بالذهب والفضة أو صدفت منه النصب كالموجود منها فى متحف باليرمو بإيطاليا أو العديد من أنواع الحلى والزينة المرصعة بالمجوهرات والأحجار الكريمة وخاصة فى العصر الفاطمى هذا غير الأوانى الذهبية والفضية المرصعة بالأحجار الملونة الغالية التى تتحدث عنها الدنيا فى ذلك الأوان .

صناعة الخزف فى الفن الإسلامى :

يوجد الخزف الإسلامى الأثرى فى أجزاء العالم فمنه أوان منقوشة بالزخارف البارزة أو ذات طلاء معدنى البريق وظهر فى العصر الطولونى الخزف المكبوس فى القوالب مزدانا برسم النباتات أو الحيوان أو بالأشكال النجمية أو الطيور ومن المعروف أن الخزف ذو البريق المعدنى هو ابتكار إسلامى رائع يتسم بحسن التوزيع وقد رسمت لوحات فنية بها رسوم آدمية أو حيوانية أو سواها .



الخط العربى فن وزخرفة



تبوأ الخط العربى مكانته الممتازة الجديرة به وهو من العلامات المميزة للفنون الإسلامية ومنتجاتها .

واستخدم الخط الكوفى فى الكتابة التسجيلية التاريخية . وفى تدوين المصاحف

ويبدو فى أعلى الصورة نماذج من الخط الكوفى ..

١ ــ البسملة مكتوبة بالخط الكوفى فى العصر الفاطمى .

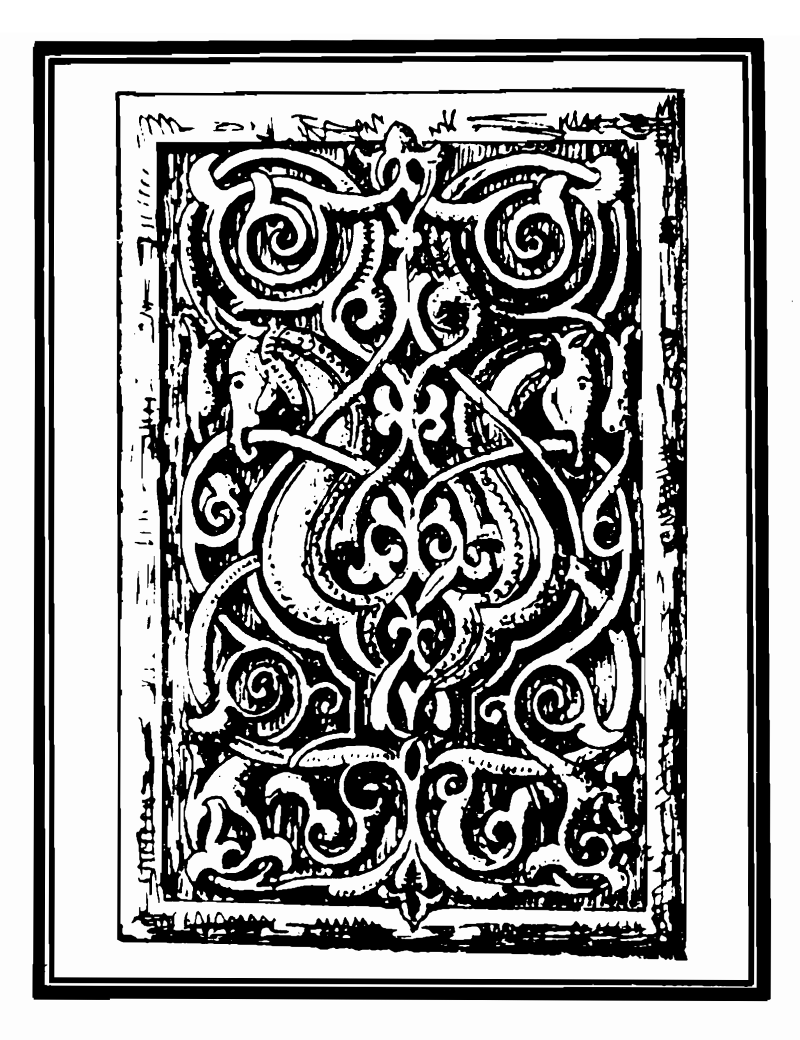
٢ ــ نموذج بديع من الخط الكوفى « المضفر مملوكى النمط » ويلاحظ فيه التماثل التام مع حسن التوزيع .

٣ ــ البسملة بالخط الكوفى من عصر المماليك الجراكسة .



مثال آخر من الخط الكوفى كزخارف
من الفن الإسلامى فى الأندلس

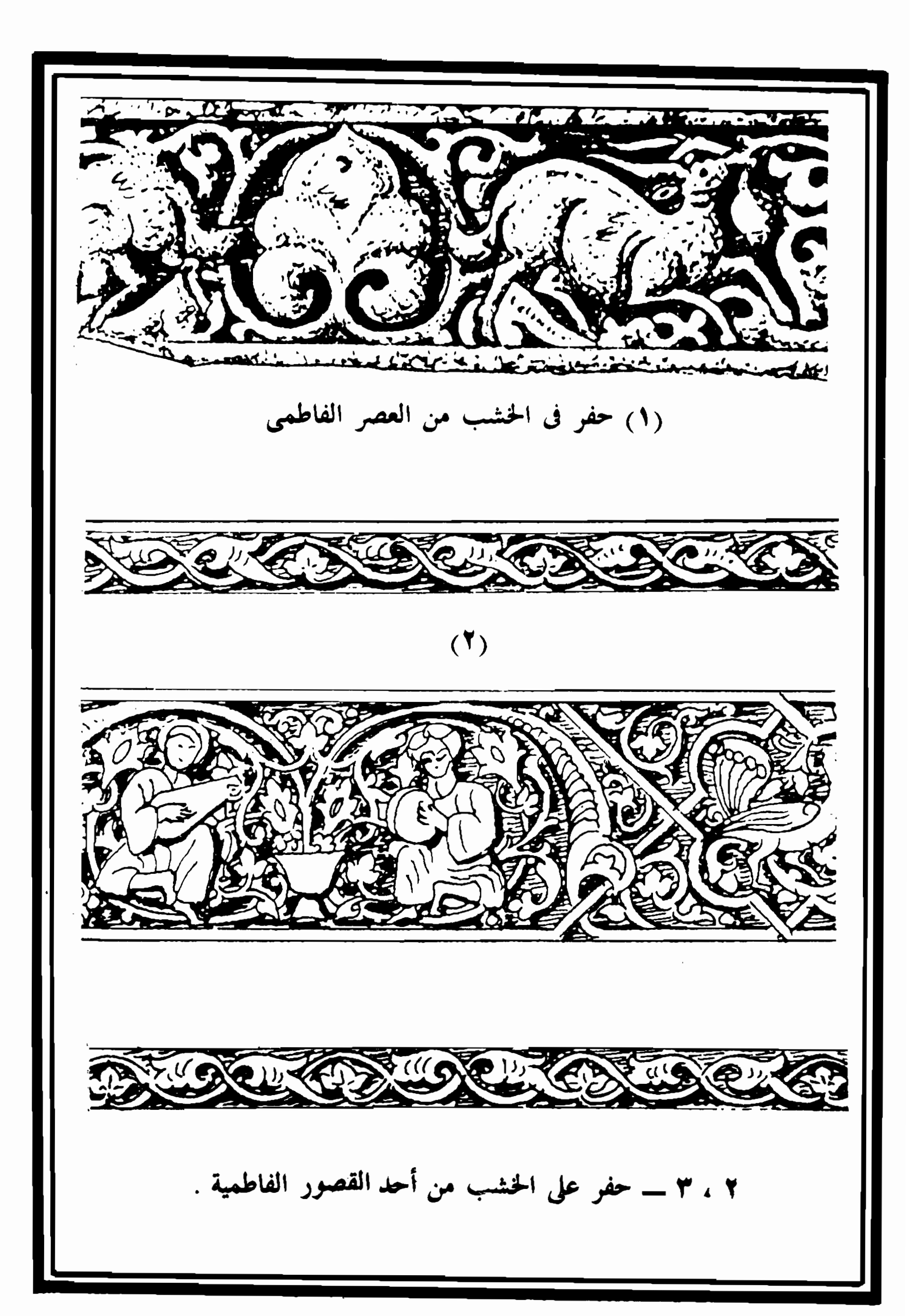
عبارة عن نقش جدارى من المصيص المزخرف بثلاث درجات من البرونز أعلاها الاعتزاز بالله ثم سائر الزخارف النباتية ملونة بالذهب فوق أرضية من الأحمر والأزرق .



الزخرفة الإسلامية فى فن الحفر على الخشب

اعتمدت الزخرفة الإسلامية فى فن الحفر على الخشب على الزخارف النباتية المتنوعة واستخدم ما شوهد فى الفنون السابقة من ورق الكروم وثمرة سعف النخيل مع الاعتماد كلية على الزخارف النباتية الاصطلاحية للطراز الإسلامى .

والمثال المصور أمامنا عبارة عن حشوة فاخرة محفورة فى الخشب بدقة واعتناء تام من أحد أبواب القصور الفاطمية مزدانة برسم فرس .



(١) حفر فى الخشب من العصر الفاطمى

(٢)

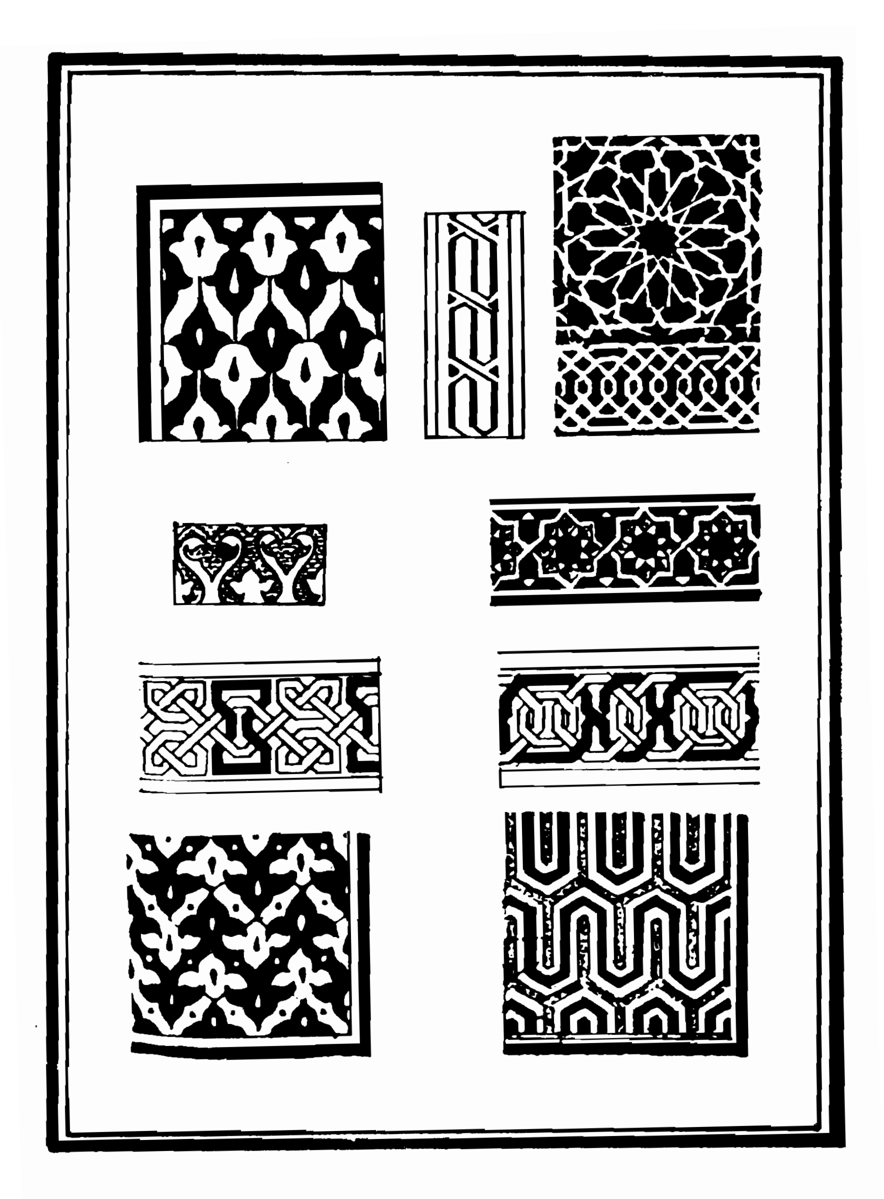
٢ ، ٣ ـــ حفر على الخشب من أحد القصور الفاطمية .

التصوير فى الفن الإسلامى



١ ــ إحدى الحشوات المحفورة فى الخشب الناتج عن امتداد الأطباق النجمية من أحد القصور الفاطمية .

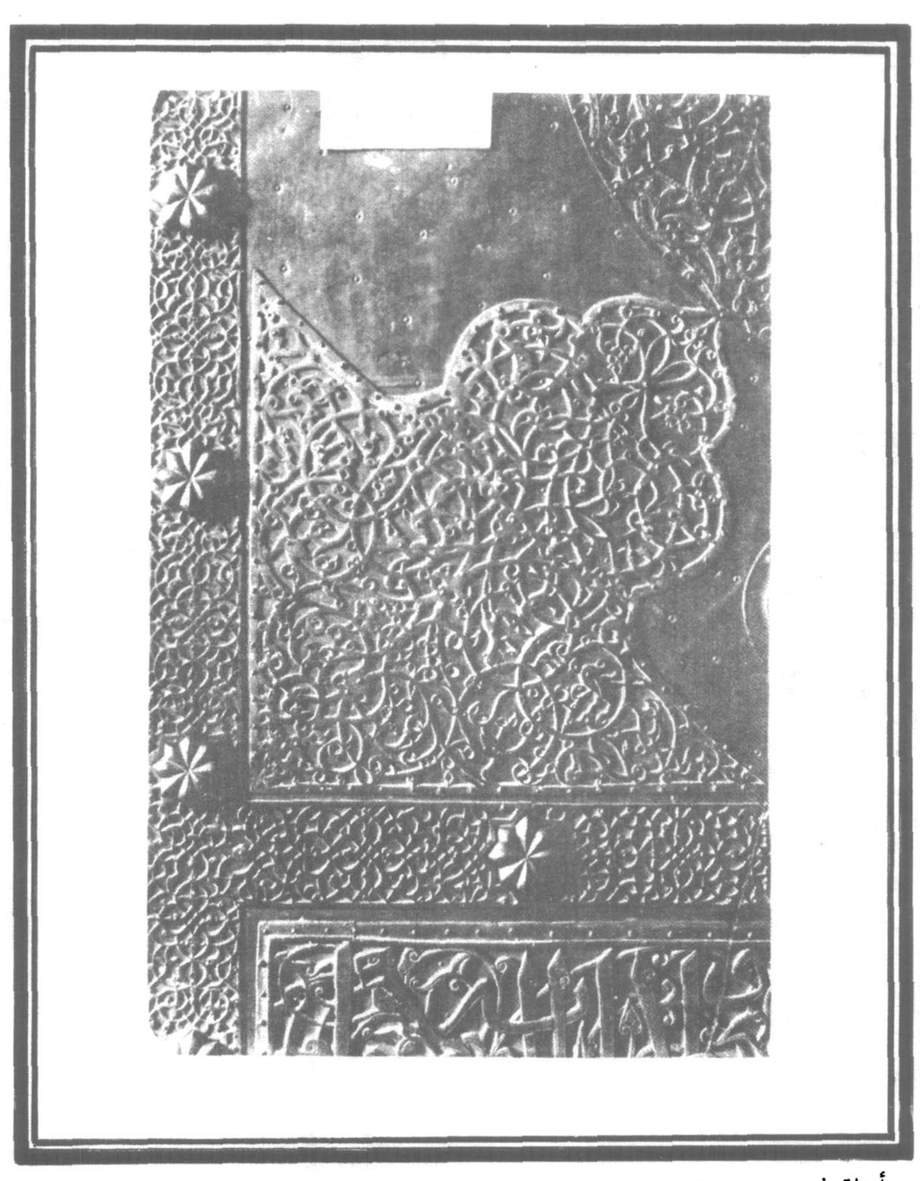
٢ ــ إناء بديع من الخزف المزجج ببريق معدنى من آثار الفواطم القرن الخامس الهجرى الحادى عشر الميلادى . تبارى المصورون فى إبراز قدراتهم فوق الأسطح المختلفة من حفر فى الخشب أو تصوير على الجدران والخزف .



استخدام الفسيفساء فى الزخرفة الإسلامية

استعمل العرب قطعاً من رخام وأصداف وزجاج مذهب أو ملون فى تكوين الرسوم والصور النباتية والحيوانية وإبراز الأشكال النجمية .

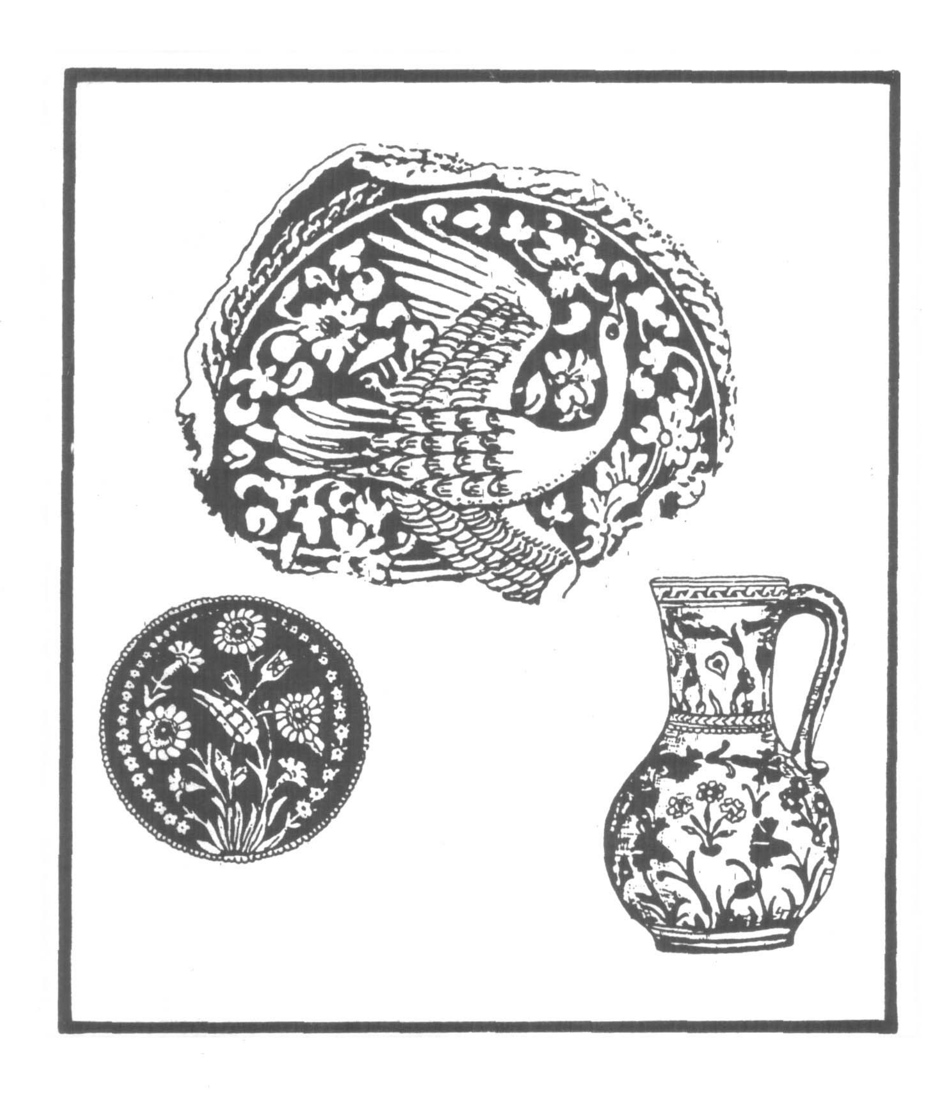
وفى اللوحة نماذج من رخام مطعم من العصر المملوكى .



أمثلة فى :

المصنوعات المعدنية فى الفن الإسلامى

جزء من باب خشبى مصفح بالنحاس الأصفر المقصوص المموه بالزخارف النباتية المتقنة التى لا تبدو لأول وهلة ولكن الفحص يظهر ما بها من صور عديدة لبعض الحيوانات وعلى الباب كتابة باسم السلطان قلاوون القرن ٧ هـ ــ ١٣ م أثر مملوكى .



صناعة الخزف فى الفن الإسلامى

من المعروف أن الخزف ذو البريق المعدنى ابتكار إسلامى شائع يتسم بحسن التوزيع وقد رسم بأشكال آدمية وحيوانية ونباتية .

١ ــ عبارة عن قاع إناء من الخزف مملوكى النمط من القرن الثامن الهجرى مزدان برسم طائر ويبدو فيه الأثر الفاطمى .

٢ ــ إناء فارسى مزخرف بزهر القرنفل من المتحف الإسلامى .

٣ ــ طبق قيشانى يرجع تاريخه إلى القرن السادس عشر الميلادى .

الفن الإسلامى فى مصر والشام

- سمات الزخرفة الإسلامية فى مصر والشام .
- مدرسة مصر والشام وزخارفها فى الفن الإسلامى .
- أشهر أعمال الفن الإسلامى فى العصور الإسلامية المختلفة فى مطر والشام ــ العصر الفاطمى ــ العصر الأيوبى ــ عصر المماليك .
- أهم الألوان المميزة للزخرفة الإسلامية فى مصر والشام



مشكاة زجاجية فى مسجد مكتوب عليها بخط الثلث المملوكى على دوران الرقبة وجزء من سورة النور ﴿ الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ٥ المصباح فى زجاجة والزجاجة كأنها كوكب درى ﴾ [صدق الله العظيم] سوريا فى أواخر القرن الثالث عشر .

الزخرفة الإسلامية :

كونت الزخرفة الإسلامية المظاهر المادية للحضارة الإسلامية ولا عجب أن الديانة الإسلامية ولدت بنزول الوحى على محمد سيد الأنبياء والمرسلين ﷺ وخلفت على مر الزمن آثارا عجيبة فى العالم يمكن تفصيل أنواعها إلى أربع مدارس فنية :

١ ــ مصر والشام .

٢ ــ العجم والهند .

٣ ــ تركيا وجنوب أواسط أوروبا .

٤ ــ شمال إفريقيا وأسبانيا .

ويرجع اختلاف هذه الأنماط إلى تباين المؤثرات المناخية والجغرافية والجيولوجية واختلاف العادات الاجتماعية وسواها من المؤثرات إلا أن هذه الأنماط قد ارتبطت معا بأوثق الصلات الروحية وقد انعدمت الصلة بالأنماط الأقدم من الإسلام عهدا بالتدريج ففى عهد عمر بن الخطاب تعرف المسلمون على الفن الفارسى وأخذتهم روعة إيوان كسرى وما حواه من مظاهر الترف والفخامة ومن ثم تأثرت فنون الدولة العباسية بالفن الساسانى والفارسى وعندما تأسست الكوفة وفتحت مصر تعرف المسلمون على الفن البيزنطى وتأثروا به وتألقت هذه المعرفة فى قصر الخضراء وفى الجامع الأموى بدمشق ثم تجددت معرفة العرب بالفن الفارسى عندما امتدت فتوحات المسلمين إلى الصين والهند ثم امتدت غربا حتى أدركت الفتوحات الإسلامية قلب فرنسا ولكن الوشاية بالقادة أجبرت المسلمين على الارتداد إلى الأندلس حيث أسسوا فيها ملكا عظيما عبر ثمانية قرون من الزمان .

والعناية برشاقة وانسياب الخطوط من سمات التصوير الإسلامى عامة والفارسى خاصة ــ كما تلاحظ البعد فى التجسيم واستخدام نوع تعبيرى من

المنظور والاهتمام بالتركيب أو التكوين الزخرفى فى الصورة كان نحو الملابس وقطع الأثاث أو المبانى مزينة بالزخارف الدقيقة .

عناصر الزخرفة الإسلامية :

تتكون الزخرفة الإسلامية فى المدارس الأربعة من العناصر الآتية :

١ ــ **زخارف هندسية** : من الأشكال الهندسية والخطوط المتداخلة والأطباق النجمية فى المدارس الأربعة .

٢ ــ **زخارف نباتية** : مصدرها فروع النبات وأوراقه وزهوره ، ثم ترسم محورة بعيدة عن أصلها الطبيعى فى مدرسة مصر والشام ومدرسة شمال أفريقيا وأسبانيا ومدرسة تركيا . أو شبيهة بأصلها ولونها الطبيعى فى مدرسة فارس والهند .

٣ ــ **زخارف كتابية** : مثل الآيات القرآنية والأحاديث وأسماء الحكام والشعر والمأثورات وغيرها بالخط الكوفى العادى والمزخرف والنسخ وذلك فى كل المدارس الفنية الأربعة .

٤ ــ **زخارف آدمية وحيوانية** : كان رسمها محرما فى العصر الأول الإسلامى خوفا من العودة إلى عبادتها إلا أنها رسمت بكثرة فى فارس والهند ثم فى مصر والشام فى العهد الفاطمى والأيوبى ثم فى الأندلس بقلة وكانت التقاسيم النجمية أبرز سمة فى تقسيم الأسطح الكبرى مكونة حشوات تختلف شكلا ومساحة بعضها عن البعض الآخر وهيأت المكان اللائق لأنواع الزخارف النباتية أو الحيوانية الأخرى .

وكانت للكتابة وضعها الخاص تبرزها الزخارف الهادئة من خلفها . وفى مواضع أخرى اختصت الكتابة ببعض الحشوات أو الأفاريز بنفس التوصيف السابق حيث أدرك الفنان المسلم أن الخط العربى يصلح أن يكون عنصرا

زخرفيا طيعا يحقق الأهداف الفنية إلى جانب الناحية التسجيلية للقرآن والأحاديث وغيرها .

أما تصوير العناصر الحية فقد كانت لها مواقع خاصة : ففى الحمامات الفاطمية صورت حشوات بها السقاه أو الحمام الزاجل أو الببغاوات وما سواها . ومثلت حفلات الطرب والترفيه فى أفاريز القصور .. وفى الأندلس زينت الأسقف بصور تمثل الأمراء عائدين من رحلات الصيد وخيولهم مرسومة بعناية فائقة فوق أرضية من ذهب وكلها مرسومة فوق جلود الجمال المدبوغة وملتصقة بالسقف تتخذ منحنياته واستدارته ـــ ومع هذا فإن عدم استواء السطح لم يؤثر فى رؤية الرسم من المسافة البعيدة سليماً ناطقاً بالبهاء ، وقد جرى الفواطم على رسم الحفلات مكان رسم الحيوان والطير شائعاً فوق سطح الخزف ، وقد صار الأيوبيون على نهج أسلافهم الفواطم مع كثرة رسم الطير والحيوان وقلة رسم الإنسان وفاقت فارس والهند المدارس الأخرى فى التصوير ورسم الإنسان والحيوان والطير وشملت مختلف الأسطح والمخطوطات والقصص ورسمت مناظر الصيد والمعارك ومشاهد الحياة العامة .

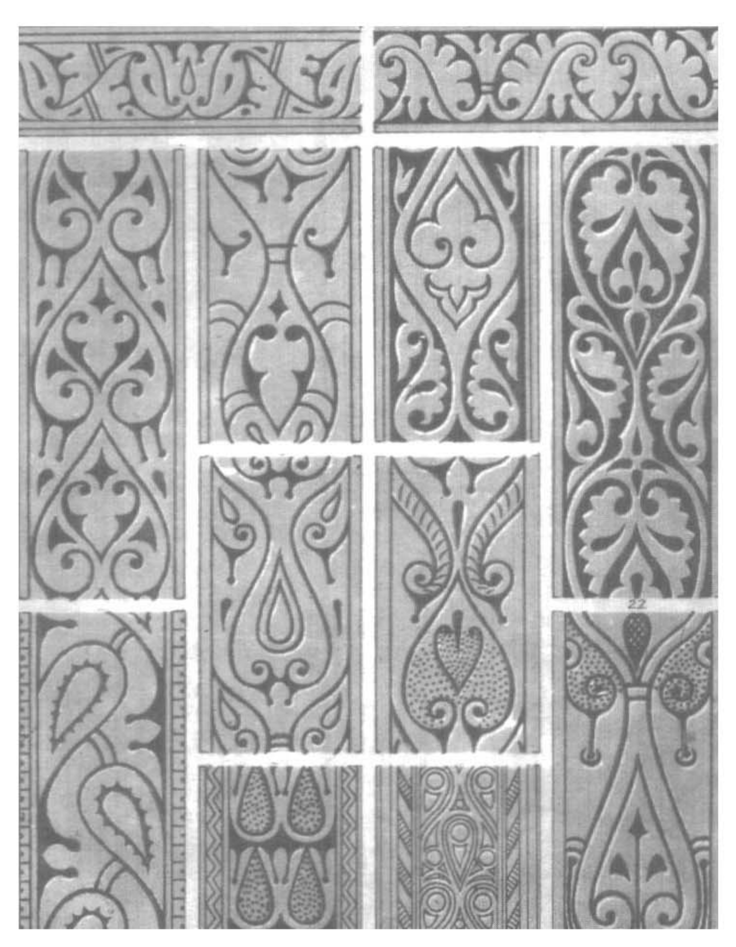
ولم يقصد الفنان المسلم محاكاة الطبيعة عند رسم الإنسان والحيوان والطير إنما قصد التعبير وجمال التشكيل وهو ما استفادت منه المدارس الحديثة المعاصرة فى التصوير ونلاحظ أن الكثير من هذه الوحدات الزخرفية رسمت متكررة تخرج من أطرافها أفرعا هندسية أو نباتية مورقة كما زخرفت أجسامها بهذه التكوينات إمعانا فى تحويرها إلى عناصر زخرفية بعيدة عن شكلها الطبيعى وتزخر المتاحف العالمية بالكثير من هذه الآثار .

أما العناصر النباتية فهى أوضح المظاهر التى تبين ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها حرفيا ، فهى فى أكثر الأحيان عناصر رمزية زخرفية مجردة رسما ولونا تبدو فى فروعها الحلزونية وأوراقها النصف قلبية الشكل خطوطا منحنية تملأ السطوح فى تناسق بديع وتعادل بين الكتلة والفراغ وإتزان يفوق الوصف وانتشر هذا النوع وتبلور فى مدرسة مصر والشام أكثر من غيره ثم فى مدرسة شمال أفريقيا والأندلس وأخيرا تركيا .

غير أن الفنان المسلم فى فارس والهند استخدم وحدات نباتية كثيرة ومتنوعة تكاد تقارب فى الشكل **واللون الطبيعة** غير أنه أحاطها بخط موحد السمك يحددها بتشعيرات داخلية تزيد من تفاصيلها وتقربها من أصلها الطبيعى الموجود بهذه البلاد ، غير أنه استخدم فى تكرارها الأسلوب الإسلامى المتبع فى باقى المدارس .

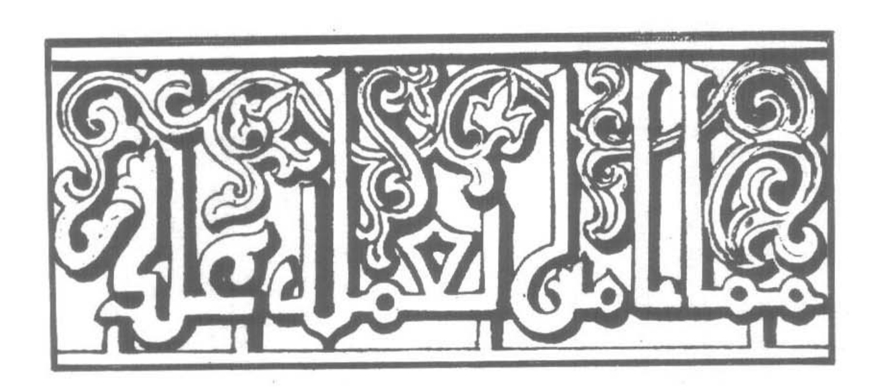
مدرسة مصر والشام وزخارفها فى الفن الإسلامى :

تأثرت الأعمال الفنية الإسلامية فى أول عهدها بالفن القبطى والبيزنطى



زخارف من مسجد أحمد بن طولون بالقاهرة

والرومانى وفنون أهل الشام والفرس واستمر هذا التأثير حتى أوائل الدولة الطولونية ويظهر ذلك فى زخارف مسجد أحمد بن طولون وسرعان ما تخلص العرب من هذه المؤثرات واتجهوا بسرعة فائقة إلى طرازهم الفريد المميز لشخصيتهم المستقلة حيث تألقت الفنون التشكيلية المختلفة التى استخدم فى زخرفتها العناصر السابق توضيحها والتى كان للمسلمين فى مصر والشام عناية فائقة بتكويناتها الرائعة والذى روعى فيها تناسق الوحدات مع فراغات التصميم مع شغل الفراغ بوحداتها المكررة التى تنوعت واختلفت بإختلاف حكام مصر والشام من المسلمين ففى العصر الإسلامى الأول الأموى ـ العباسى ـ الطولونى ـ الأخشيدى من سنة ٦٤٢ ـ ٩٦٩ ميلادية تميزت الزخرفة الإسلامية بتأثرها بالفنون القبطية والبيزنطية والساسانية .



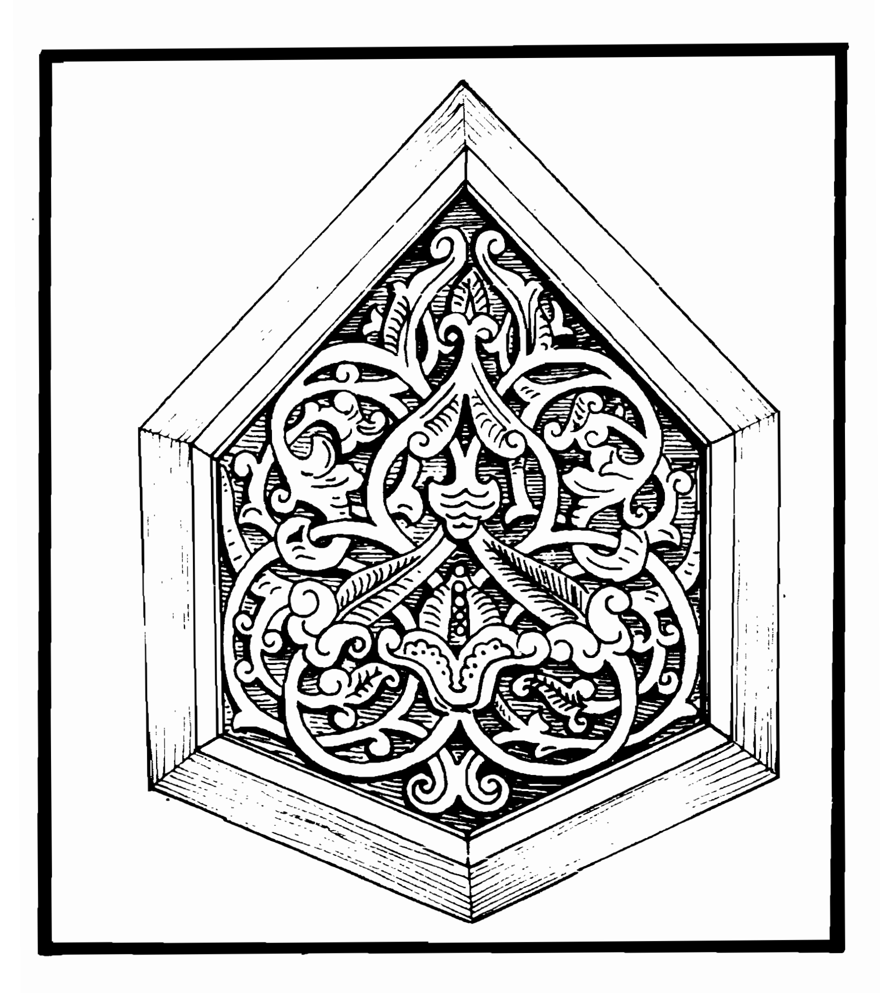
كتابة كوفية محفورة فى الرخام
من صدر العصر العباسى

وأشهر الأعمال مسجد عمرو بن العاص ومسجد أحمد بن طولون بالقاهرة والجامع الأموى بدمشق وبناء مدينة سامرا بشمال بغداد .

وفى العصر الفاطمى ومدته من سنة (٩٦٩ - ١٧٧١ ميلادية) وسمى باسم فاطمة الزهراء بنت (الرسول - ﷺ - وزوجة على بن أبى طالب)
وقد اعتنق الفاطميون مذهب الشيعة الذى أباح للفنان المسلم رسم ونحت وحدات حية من العناصر الآدمية والحيوانية والطيور وبذلك تحررت الأعمال

الفنية من القيود السابقة وازدهرت الفنون والصناعات التشكيلية واستخدم الخط الكوفى المورق بكثرة وخرجت من أطرافه سيقان النبات وتفريعاته الجميلة أو كتب فوق أرضية مغطاة بالزخرفة النباتية كما تنوعت الزخارف الهندسية والنباتية .

وأشهر أعمال العصر بناء سور القاهرة وأبوابه ــ الجامع الأزهر ــ المساجد الكثيرة والأضرحة مثل مسجد الأقمر والصالح طلائع والحاكم والسيدة رقية وغيرها .



تنوعت الزخارف النباتية والهندسية فى العصر الفاطمى .

حشوة من منبر مسجد أحمد بن طولون وهو من نمط مملوكى

وفى العصر الأيوبى من سنة ١١٧١ ـــ ١٢٥٠ ميلادية وتبدو الزخرفة الأيوبية مشابهة للزخرفة الفاطمية بجميع عناصرها وتكويناتها وتمتاز بأنها أقل منها رسما للأحياء وأرشق من النوع الفاطمى مظهرا وأكثر جمالا ولم يبق من آثار هذا العهد سوى ما تشاهده على قلعة الجبل وعلى برج المظفر ومدرسة نجم الدين وضريح الإمام الشافعى سنة ٣١٢ ، ٣١٥ .



زخرفة إسلامية من العصر الأيوبى عبارة عن حفر فى المعدن



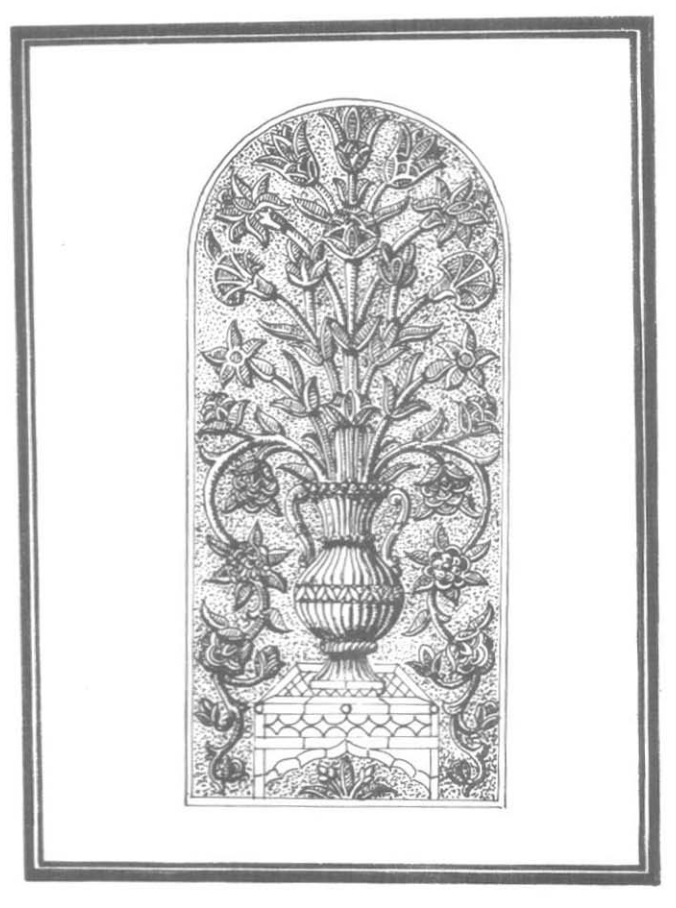
حفر فى الخشب من العصر الأيوبى يلاحظ فيه امتداد التأثر بالفن الفاطمى

وفى عصر المماليك من سنة (١٢٥٠ ـــ ١٥١٧ ميلادية) وهو من أزهى عصور الفن الإسلامى فى مصر .

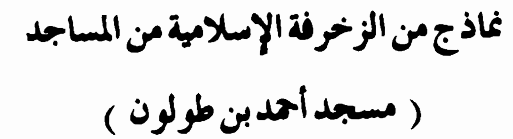
وأشهر أعمال هذا العصر مسجد الظاهر بيبرس والمسجد الغورى والسلطان حسن قلاوون وغيرهم كثير جداً واهتم المماليك بصناعة المعادن

والفسيفساء والتطعيم بالعاج والسن والأصداف والحفر الملون والمذهب وزخرفة المصاحف وشاع استخدام المشربيات بأنواعها المختلفة الخرط والقمريات الزجاجية التى تنساب منها الأشعة الملونة أثناء النهار كما ازدهرت صناعة الثريات النحاسية الكبيرة التى تحتوى الواحدة منها على أكثر من خمسين قنديلا .

وتغلب على زخارف هذا العهد الزخرفة الهندسية والنباتية كما استخدمت الكتابة فى الزخرفة وقل استخدام الرسوم الآدمية والحيوانية وغيرها .



قمرية من الجص من جامع الأشراف من القرن الخامس عشر .
عبارة عن منضدة بالزهور والأوراق النباتية من زهرية مركزية فوق المنضدة وزجاجها الملون له تأثير رائع من الطراز التركى فى الفن الإسلامى .



نماذج من الزخرفة الإسلامية من المساجد
(مسجد أحمد بن طولون)




شيد جامع أحمد بن طولون ــ وهو ثالث الجوامع التى شيدت فى الديار المصرية منذ الفتح الإسلامى وأنشأه الأمير أحمد بن طولون ــ سنة ٢٦٥ هـ ــ ٨٧٨ م فى مدينة القطائع ووضع تصميمه على مثال المساجد الجامعة : صحن كبير مكشوف ــ تتوسطه فسقية يحيط به أربعة إيوانات ويحيط بالجامع من جوانبه القبلية والبحرية والغربية أروقة غير مسقوفة تعرف بالزيادات ، وهى من المسجد ومثلها موجود فى جامع (سامرا) أو سُرّ من رأى كما أن المنارة ذات السلم الخارجى مقتبسة من المسجد المذكور ، مما يؤيد أن مهندسه حمل معه أساليب العمارة العراقية وزخارفها وعدد أبوابه ٢١ يقابلها مثلها فى الزيادات فإذا تجاوزنا سور الزيادة نستطيع أن نصل إلى الإيوانات من أى من أبواب الجامع وهنا تتجلى عظمة هذا الأثر الإسلامى الحافل بشتى الصناعات والفنون وإذا نظرنا تجاه المحراب بالإيوان الشرقى نجد بتجويفه فسيفساء مذهبة ، أمر بعملها السلطان لاجين .

المنصورى سنة ٦٩٦ هـ ــ ١٢٩٦ م ، وهى السنة التى عمر فيها الجامع وأكمل عمارته ، وبه محاريب فاطمية ومملوكية أهمها المحراب الجصى الذى أمر بعمله الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالى حوالى سنة ٤٨٧ هـ ــ ١٠٩٤ م وهو أجمل وأدق محراب جصى وبه جزء من لوحة رخامية تذكارية تضمنت تاريخ إنشاء المسجد مكتوبة بالخط الكوفى .

ويحيط بجدران المسجد من أعلى مائة وتسعة وعشرون شباكاً مفرغة بأشكال هندسية وأخرى نباتية ، تنوعت أشكالها وزخارفها ، ترجع إلى العصر الطولونى وإلى العصر الفاطمى وكثير منها إلى عمارة لاجين وإلى عمارات العصر الحديث .

وتعتبر عمارة لاجين أهم عمارة أجريت بالجامع وذلك فى سنة ٦٩٦ هـ ــ ١٢٩٦ م ومنها المنبر وهو تحفة رائعة والمنارة الوحيدة ذات السلم الخارجى وقد أعاد بناءها طبقا لمنارة المسجد القديمة . أما قمتها فهى على مثال المنارات المعاصرة لها . كما أنشأ القبة فوق الفسقية بالصحن والقبة فوق المحراب .

وتحت السقف أزار خشبى مكتوب عليه بالخط الكوفى البارز سورتى البقرة وآل عمران .

ويلاحظ أن العقود المحيطة بالصحن وما يتصل بها من عقود الإيوانات كان باطنها محلى بزخارف جصية تنوعت أشكالها ، كما هو واضح فى الإيوان القبلى .

ومجموعة الزخارف الجصية فى هذا الجامع متنوعة ، فبينما نرى الزخارف حول عقود الأروقة والشبابيك إتفقت فإننا نراها اختلفت وتنوعت فيما حول عقود الطاقات بخواصر العقود ، وفى الإفريز الجصى أسفل السقف . وكما تنوعت أشكال الشبابيك تنوعت كذلك الزخارف فى باطن عقودها وبذلك اشتمل هذا الجامع على أعتى وأقدم مجموعة من الزخارف الجصية .

الجامع الأزهر :

إذا كان جامع عمرو بن العاص أول جامع أسس بالفسطاط فالجامع الأزهر أول جامع أسس بالقاهرة ولكل منهما زعامته ورسالته العلمية .

أنشا القائد جوهر الصقلى القصر الكبير وتألق فى زخرفه وأثاثه وأعده لنزول سيده المعز لدين الله وأعد به سريرا مذهباً لجلوسه عليه وفى أثناء بناء القصر شرع أيضا فى بناء الجامع ، ليصلى فيه الخليفة وليكون مسجدا جامعا للقاهرة ، أسوة بجامع عمرو بن العاص بالفسطاط والجامع الطولونى بالقطائع . كذلك أعده ليكون معهدا لفئة معينة من الطلاب لتعليم الفقه ونشره . فبدأ فى بنائه فى جمادى الأولى سنة ٣٥٩ هـ (٩٧٠ م)

وكان مسقطه الأفقى وقت إنشائه مكونا من ثلاثة إيوانات حول الصحن الشرق منها مكون من خمسة أروقة . وبكل من الجانبين القبلى والبحرى ثلاثة أروقة المشرف على الصحن منها قائم على أكتاف مبنية أما الحد الغربى فلا أروقة به ، ويتوسطه الباب العمومى الذى كانت تعلوه المنارة ، ولعله كان بارزا عن الواجهةوقد فتحت بأعلى الجدران بالإيوان الشرق شبابيك جصية مفرغة بأشكال هندسية تتخللها مضاهيات مزخرفة ، أحيطت بافريز مكتوب فيه بالخط الكوفى المزخرف آيات من القرآن ومازالت بقايا هذه الشبابيك تحدد الجامع القديم فى جدران إيوان القبلة الشرقية والقبلية والبحرية والغربية .

ويشطر الإيوان الشرقى مجاز يتجه مباشرة إلى المحراب .

ارتفعت عقوده كما ارتفع سقفه عن مستوى ارتفاعات الإيوان . وقد حليت حافات عقوده بآيات من القرآن مكتوبة بالخط الكوفى . كما حليت وجهات عقوده بزخارف نباتية مورقة .

وعقود هذا المجاز هى الباقية بهذا الإيوان من عقوده القديمة ، بينما تغيرت باقى العقود غير مرة . وينتهى هذا المجاز إلى المحراب الفاطمى القديم .

ويعلو هذا المحراب قبة مملوكية ، ترجع إلى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر للميلاد) .

هذا هو وصف جامع المعز لدين الله الذى أنشأه جوهر لسيده وعمل له ثلاثة أبواب فى جدرانه القبلية والبحرية والغربية .

ولم تمض على الجامع فترة حتى عنى بإصلاحه العزيز بالله ابن المعز لدين الله فجدد منه أشياء لعلها أعمال تكميلية وحوالى سنة ٤٠٠ هـ (١٠٠٩ م) جدده الحاكم بأمر الله ، وأوقف عليه وعلى الجامع المقسى والجامع الحاكمى ودار العلم أعيانا ، دونها وقفية كبيرة وخص الأزهر بحصة منها وزعت على مرافقه وشئونه . وأعيد اصلاحه فى سنة ٦٦٥ هـ/ ١٢٦٦ م وقد يوجد من هذه العمارة الزخارف الجصية الدقيقة التى تعلو المحراب القديم والمتأثرة بالزخارف الأندلسية .

وفى سنة ٩١٥ هـ (١٥١٠ م) أمر السلطان قنصوه الغورى ببناء منارة للجامع ، وهى تلك المنارة الضخمة ذات الرأس المزدوجة وهى منارة عالية امتازت بتلبيس القاشانى ببدن دورتها الثانية ، كما إمتازت بوجود سلمين فيما بين دورتها الأولى والثانية لا يرى الصاعد فى أحدهما الآخر وهى إحدى البدع الفنية فى العمارة الإسلامية .

وقد أضيفت بالأزهر عدة إضافات منها المدرسة **الطيبرسية ولم يتبق منها** الآن سوى محراب من أدق وأجمل المحاريب ، إمتاز بتلبيس رخامه الملون بفسيفسائه .

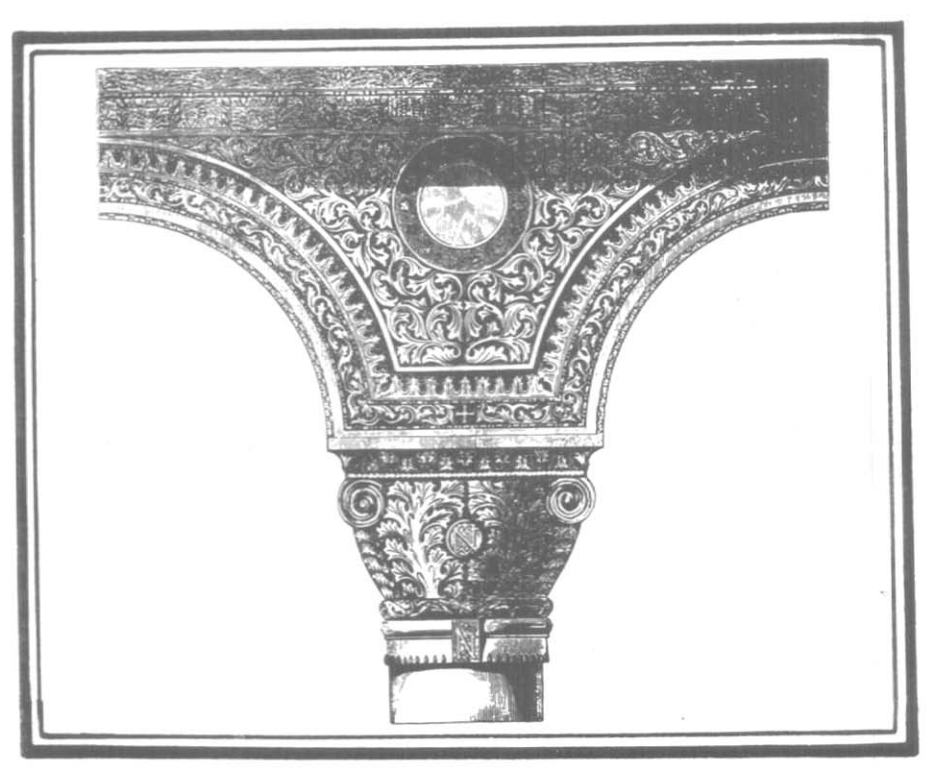
على أن أكبر عمارة أجريت بالجامع الأزهر فى العصر العثمانى كانت تلك التى قام بها الأمير عبد الرحمن كتخدا سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣ م) فقد زاد فى الجامع الأزهر مساحة كبيرة ، **بإضافة** الأروقة خلف المحراب القديم . وقد جددت سنة ١٣٠٦ هـ/ ١٨٨٨ م وباق بها محراب من الرخام الدقيق على يساره قطعة مثمنة من الرخام مكتوب فيها بالكوفى المربع الله ـــ محمد وأسماء العشرة المبشرين بالجنة وفوق المحراب قبة وبجواره منبر خشبى ويجاور هذا المحراب محراب آخر صغير عرف بمحراب الدردير ، ومن أعماله بالجامع أيضا تجديد واجهة المدرسة الطيبرسية وقد أبقى بها شبابيكها النحاسية ودائرة من القاشانى بها نص « **الملك لله وحده** » وأنشأ الباب الكبير الغربى الرئيسى للأزهر وهو محلى بكتابات وزخارف **دقيقة** فى الحجر والرخام تسترعى النظر فيها براعة الخطاط فى كتابته « **الصلاة عماد الدين، عجلوا بالصلاة قبل الفوت** » بشكل زخرفى نادر وكان يعلوه كتاب ويجاوره منارة وبهذا الباب ضمت المدرستان الطيبرسية والأقبغاوية إلى الأزهر . وقد هدم الكتاب والمنارة وفكت مبانى الباب وأعيد بناؤه فى سنة ١٨٩٦ م عند توسعة الشارع . وبناء الرواق العباسى .

مساجد أخرى :

وهناك جامع الأحمر وجامع الحاكم بأمر الله وجامع الصالح طلائع . وجامع

الظاهر بيبرس وجامع عمرو بن العاص . وجامع المؤيد ، وكل هذه الجوامع يشهد لها بجمال البناء ورونق الزخرف المميز لشخصية الفن الإسلامى وبمقارنة طرز بنائها مع غيرها من الكنائس المسيحية مثلا نجد أن الطرز المعمارية لهذه المساجد وخاصة جامع ابن طولون تتميز بالشخصية الفريدة المتميزة المقررة من أى تأثير مباشر للطراز السابق فى حين نجد أن الفن المسيحى فى الاتجاه الآخر **فمن الصعوبة** أن تقول أن المسيحية أنتجت طرازا خاصا متميزا لها ومتحررا من التأثرات الوثنية حتى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر .

وتعد الجوامع المصرية من بين أعظم الأبنية جمالا فى العالم وهى جديرة بالاعتبار فى نفس الوقت لعظمة وبساطة شكلها العام **وللثقافة** والرشاقة التى تظهرها زخرفة هذه الأشكال .



السمبوسكة

(وهى جزء الشبى مثلثى المحصور بين عقدين متجاورين فى العقد الإسلامى) .

ويلاحظ أنه رغم أن الأوراق المحيطة بالمركز مازالت محتفظة بشكل أوراق الأكنثس وهى المحاولة الأولى فى التخلص من قاعدة أو مبدأ توالد الأوراق واحدة من الأخرى ويستمر الحلزون بدون كسر — وينتشر التصميم أو النموذج موزعا على المسافة بين العقدين أو (السمبوسكة) كلها على درجة واحدة متعادلة من النقش وهذا كان دائما هو الهدف فى الزخرفة العربية والمغربية الإسلامية .

وهناك مظهر آخر مقترن به وهو أن الحليات التى على حافة العقد مزخرفة من السطح وزخرفت بطنية العقد بنفس الطريقة التى تزخرف بها بطنية العقود العربية والمغربية .

وتبدو مجموعة الزخارف التى بجامع طولون مميزة جدا وتعتبر مظهرا لطراز هذه المرحلة المبكرة للفن العربى لكل هذه المستويات للشكل التى بلغت الذروة فى المنشآت التى خلفوها وراءهم .

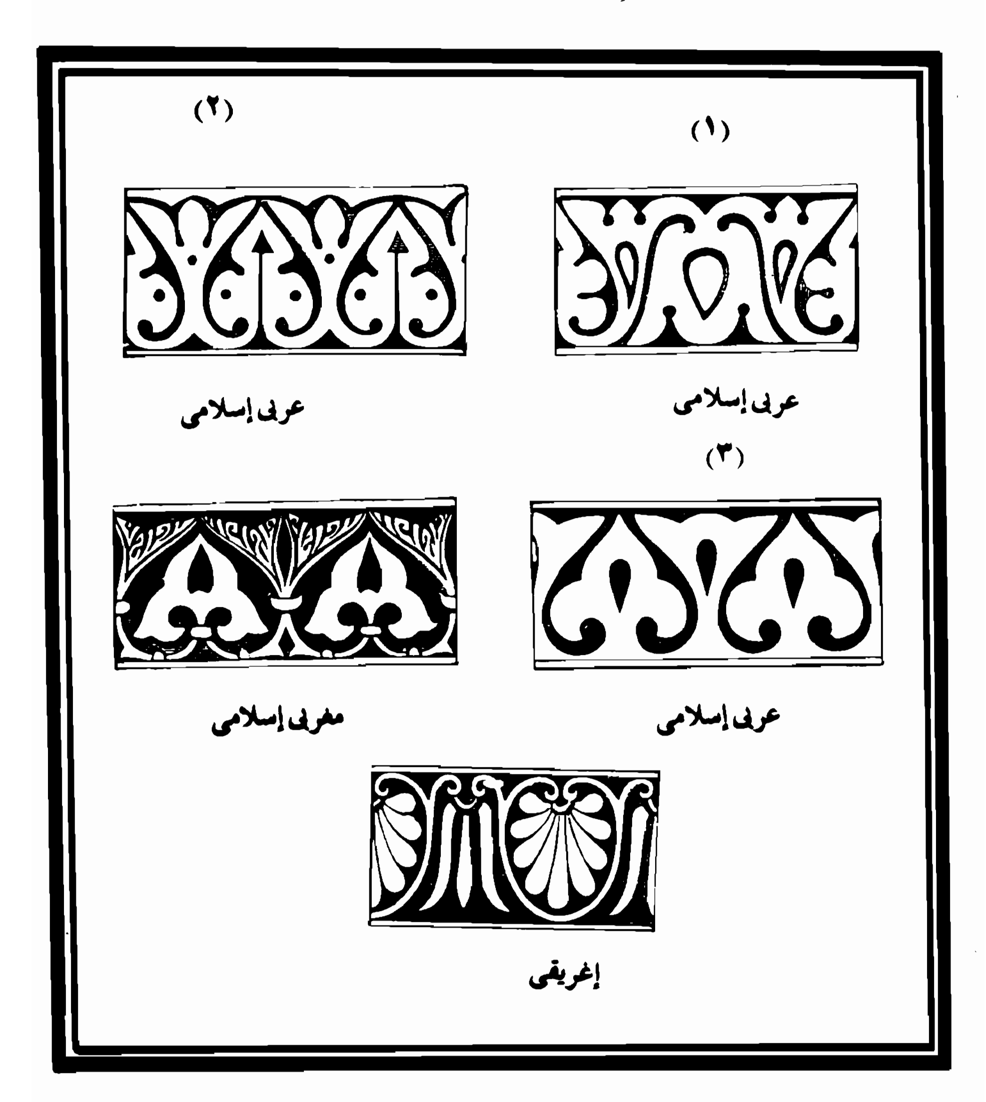
وقد وضعوا زخرفة السطح فى المقدمة أو فى المرتبة الأولى وكانت من الجص وكان سطح الجزء الذى سيزخرف محضرا أولا من سطح مستو وكانت النماذج الزخرفية أما أن تطبع أو تحفر على الحافة وهى ما تزال فى مرحلة لينة قبل الجفاف وباستعمال اداة خشنة تهذب الدورات فى الحواف .

وفى الحال نتذكر مبادىء إشعاع الخطوط من خط منشأ أساسى تشع منه جميع الخطوط والأقواس المتماسة التى ترجع إلى التأثر بالفن الرومانى والأغريقى أو مردها إلى شعورهم بالاقتباس من الطبيعة .

ونجد الكثير من النماذج الأتية رقم ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ١٢ ، ١٣ ، ٣٢ ، ٣٨ مازالت متأثرة بالأصل الإغريقى فنجد زهرتين أو زهرة واحدة تلف لأعلى وأخرى لأسفل (تكرار عكسى فى الوضع) لكل من طرفى الغصن ولكن هناك فرقا وهو أن فى الفن الإغريقى لا تمثل الزهور أو الأوراق جزءا من الحلزون . ولكنها تمتد خارجة عنه بينما فى الفن الإسلامى نجد الحلزون ينتقل إلى ورقة

داخلية ويوضح شكل ٣٧ الحلزون المستمر المقتبس من الفن الرومانى مع التقسيم عند كل دوران للحلزون وهكذا تخلصوا من شخصية الزخرفة الرومانية .

وفيما يلى بعض الزخرفة الإسلامية وتعد واحدة من الأمثلة المبكرة للتغيير عن الطرز السابقة للطراز الإسلامى .



النماذج رقم ١ ، ٢ ، ٣ من زخارف بطنيات النوافذ ولذلك تأخذ إتجاها يميل لأعلى فى خطوطها وربما تعتبر كأصل لكل هذه النماذج المنفذة بكيفية رائعة

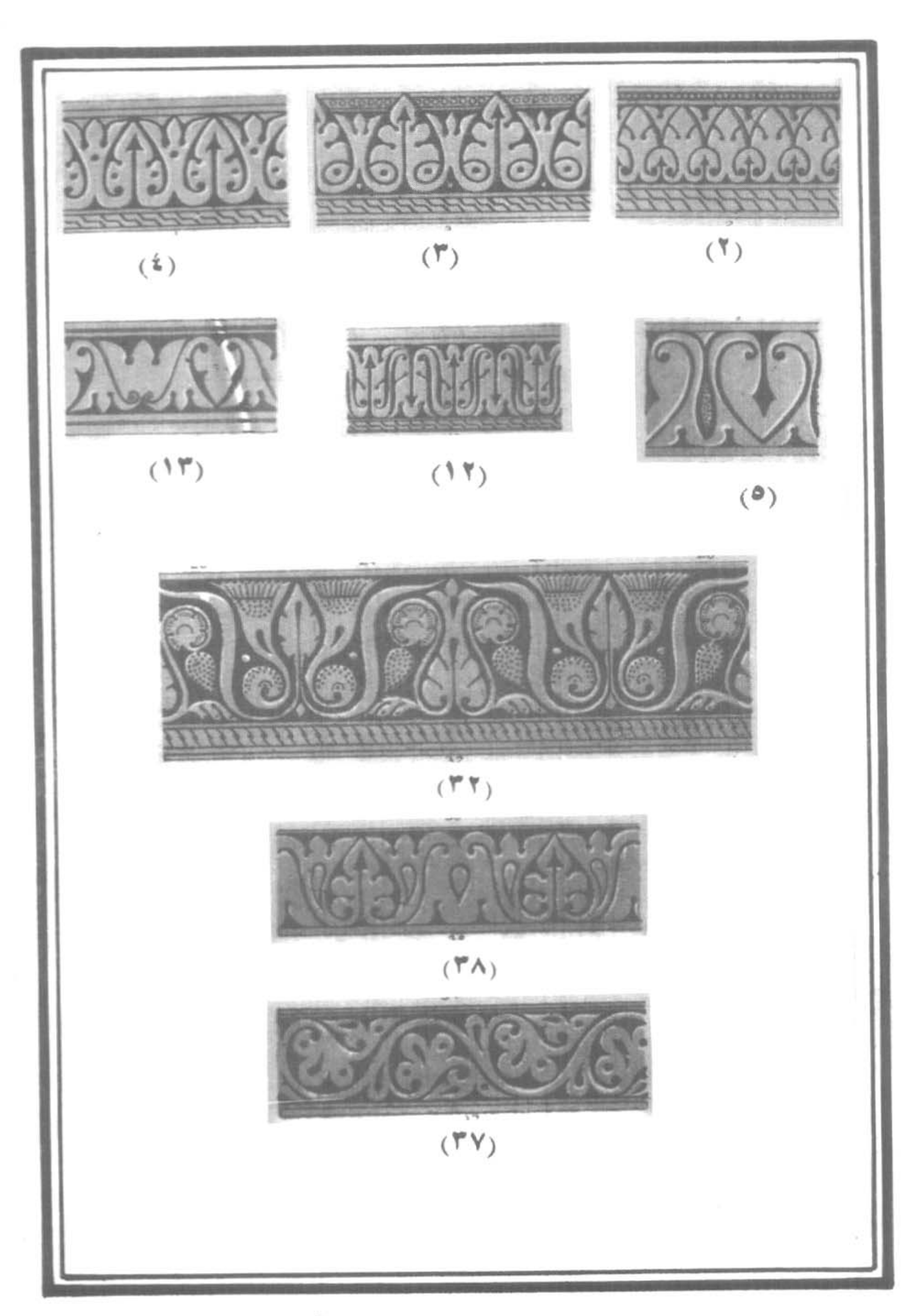
فى هذه المرحلة عندما تتوالد الوحدة الزخرفية الأخرى من تكرار الوحدة إلى جوار بعضها أو تتوالد وحدات متنوعة أخرى . وكثيرا ما كانت تضاعف هذه النماذج فى إتجاه عكسى ومجموعة الزخارف الآتية . من القرن الثالث عشر وبعد زخرفة جامع ابن طولون بحوالى ٤٠٠ سنة ويمكن أن نلاحظ التقدم الذى أحرزه الطراز الإسلامى فى هذا العصر بوضوح ففى الزخرفة الأندلسية نجد أن نسبة مساحة الزخرفة أو علاقتها بالأرضية كانت دائماً زخرفة كاملة ولم توجد أى فواصل أو مساحات مفرقة بين الزخرفة وبعضها أو ثقوب فى الأرضية من الفراغات وفى زخرفة أسطح الزخارف أيضا فقد أظهروا مهارة فائقة مع عدم وجود الرتابة المملة فى تكرار الزخارف .

وكانت القاهرة عاصمة العالم العربى وقلبه النابض وقد أسماها المؤرخون مدينة الألف مئذنةوهى ليستكذلك فقط لأن جذورها تمتد عبر التاريخ إلى أبعد الأزمان وفيها شيد أول مسجد فى مصر سنة ٢١ هجرية بناه عمرو بن العاص وسرعان ما إنتشر العمران وأقيمت الدواوين حتى اتصلت بالقطائع الطولونية التى لم يبق منها سوى مسجد ابن طولون .

وتعتبر كذلك مدينة دمشق عاصمة الدولة الإسلامية فى العصر الأموى فى عهد معاوية وهى مدينة قديمة انشئت منذ آلاف السنين ، وعنى الخلفاء والعظماء بتجميلها بالمبانى الفخمة والنافورات الجميلة والحدائق البديعة وفى عهد معاوية شيد بها (قصر الخضراء) وغيره من المساجد ذات المآذن الجميلة والقباب البيضاء وأهمها (المسجد الأموى) وهو أهم آثارها الباقية .

أهم الألوان المميزة للزخرفة الإسلامية فى مدرسة مصر والشام :

تأثر أسلوب التلوين فى مصر والشام بالفن البيزنطى الذى كان يسود البلاد قبل الفتح الإسلامى فاستخدم الذهب فى الأرضيات ثم سريعا ما تخلصت الزخارف الإسلامية من هذا الأثر وأتخذت لتكويناتها أسلوبا مميزا ومن أبرز الألوان استخداما وأكثرها انتشارا :



زخارف إسلامية من جامع ابن طولون بالقاهرة توضح تأثر الزخرفة فى هذه المرحلة بالأصل الأغريقى ويوضح شكل ٣٧ تخلص الزخرفة من الشخصية الرومانية .

١ ــ الأزرق الالترامارين ــ الأحمر الفرميليون ــ وأحمر وبنى السينا والأسود والأخضر .

٢ ــ الذهبى والفضى وما شابهما من الملونات للفروع والأوراق والأربطة والشرفات والزخارف الهندسية والكتابات .

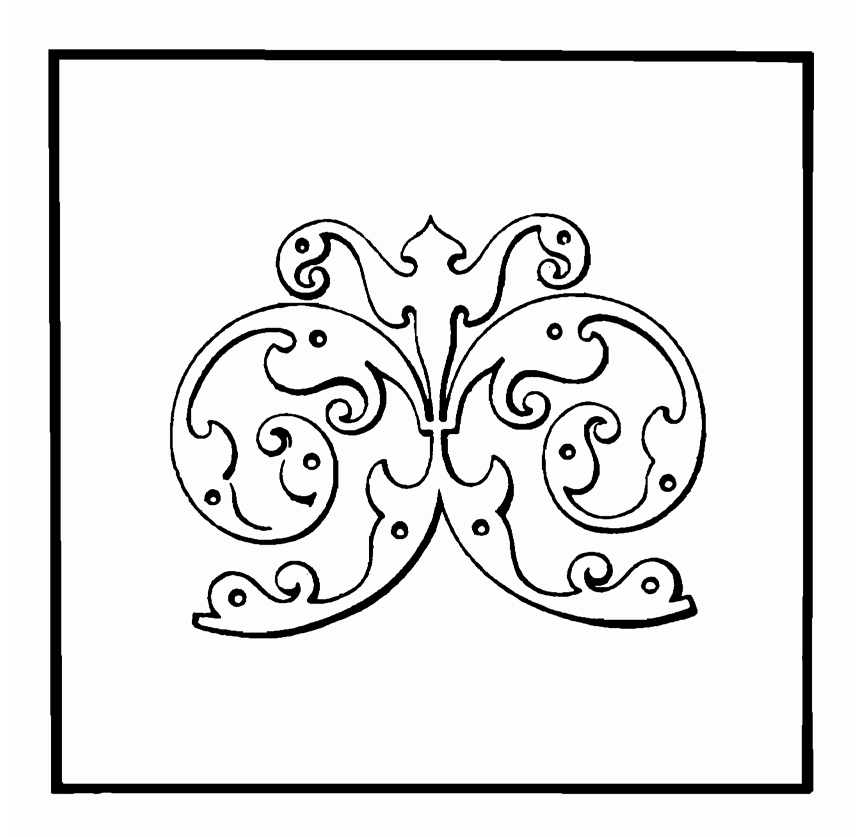
٣ ــ أصفر التراسينا بدرجاته ، البيج (لون وبر الجمل) السماوى والفيروزى ، والفستقى والرمادى الفاتح فى الأرضيات المتسعة .

٤ ــ الأسود أو العسلى فى تحديد الزخارف بفلتات رفيعة موحدة التخانة والسمك واتبع ذلك فى أغلب الأعمال .



الفن الإسلامى التركى

- نشأة الفن الإسلامى التركى .
- مميزات الزخرفة فى الفن الإسلامى التركى .
- الألوان المميزة للزخارف التركية فى الفن الإسلامى .
- نماذج مصورة توضح سمات الزخرفة الإسلامية فى الفن التركى .

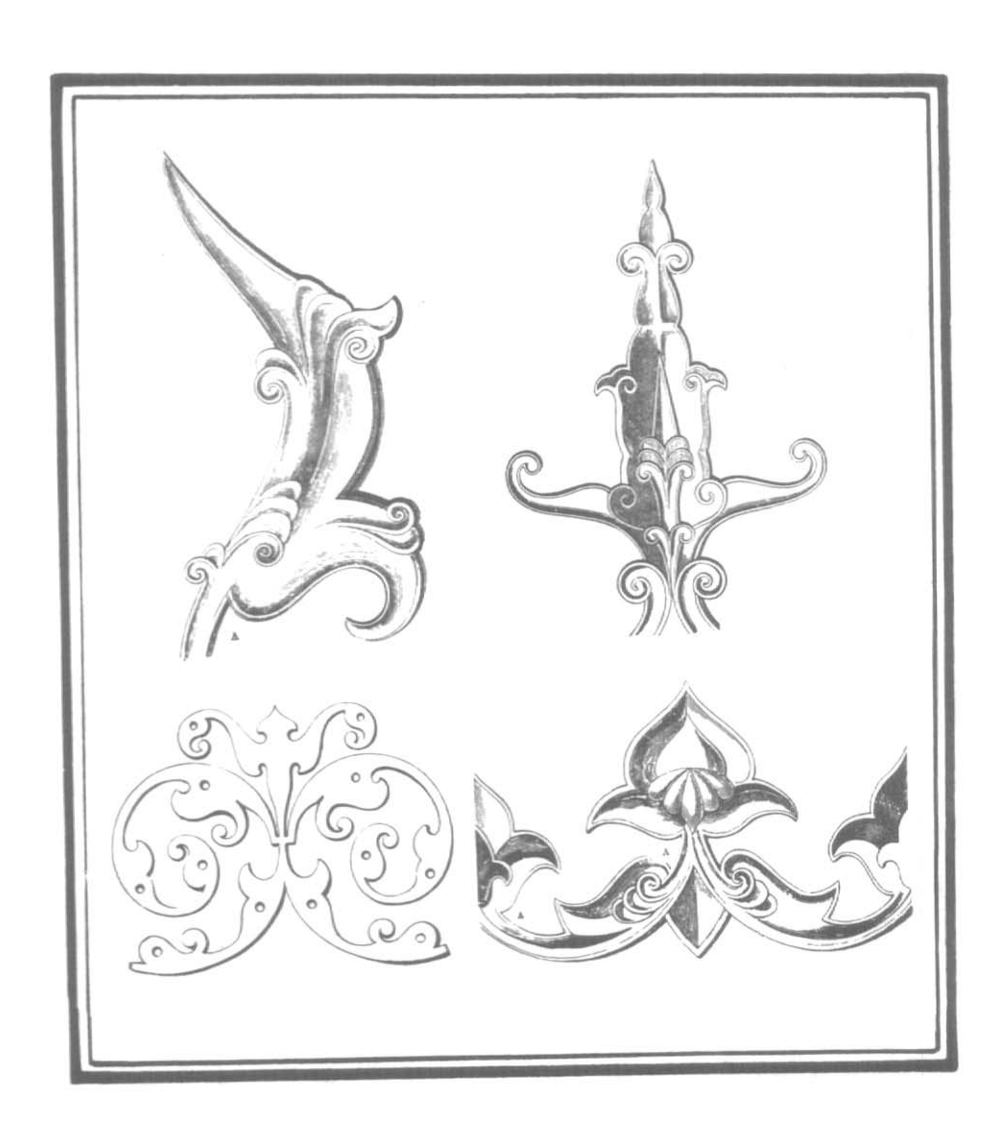


الفن الإسلامى التركى

فى عام ١٤٥٣ م وبعد غزو محمد الفاتح للإمبراطورية الرومانية الشرقية شاع الاقتباس من الفنون البيزنطية ولكن الفن الإسلامى استطاع أن يشق طريقه إلى الأمام وتقدم واستخدمت الأوراق والفروع التى اشتهرت فى مصر والشام مع غيرها من الزهور متأثرين بالأسلوب الفارسى . وفى العهد الإسلامى القريب كان الأتراك هم أول من تخلوا عن الطراز التقليدى لأسلافهم فى البناء وإتخاذ النمط السائر فى تلك الأيام فى فن العمارة فكانت المبانى والقصور الحديثة ليست فقط من عمل الفنانين الأوروبيين ولكنها كانت تبدو فى تصميماتهم المفضلة والمستحسنة من الطراز الأوروبى .

ويعد الإنتاج من الفن التركى الذى تم اكتشافه سنة ١٨٥١ من أقل الاكتشافات اكتمالا من الفن الإسلامى فى المناطق الأخرى وقد جرت محاولات على أيدى فنانى مصر والشام فى القسطنطينية لإبراز الفن الإسلامى الحقيقى وجماله وجرت محاولات لمزج الفنين بمصر وتركيا ولكن الزخارف كانت خالية من الرشاقة التى تتصف بها زخارف أهل الجنوب ويوجد فى الأستانة وغيرها من المدن التركية بيان مختلطة الأنماط لكنها مع ذلك تزدان بالزخارف النباتية التقليدية فى مواضع متعددة . ويرجع أثر اختلاط الأنماط هذا إلى الملابسات التى أحاطت بالمبنى لاشتداد التأثير الاجنبى فى بعض الأوقات . ونجد فى مساجد آسيا الصغرى أروع الأمثلة للفن المزدهر فى زمانها والمتمسك بالتقاليد العريقة للفن الإسلامى . وامتاز تصميم السجاد التركى بالزخارف المكونة من إطارات خارجية ومساحات كبيرة فى وسطها تقابل المساحات الزخرفية الصغيرة فى الكنارات الخارجية مع إتباع البساطة والجمال فى التصميم . وكان الأثر الفنى الإسلامى يبدو واضحا ومتأثرا بالفن الفارسى فى القيشانى التركى .

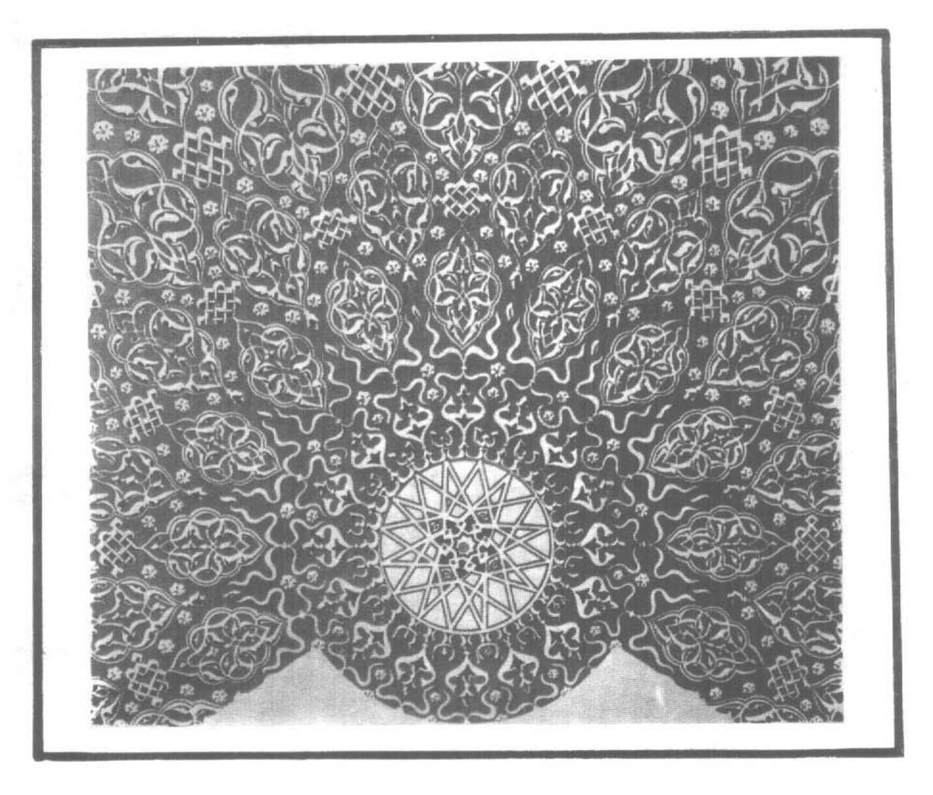
فكانت الورود والقرنفل باللون الأحمر مع الأوراق الخضراء وسار الرخام المزخرف على نفس النهج .



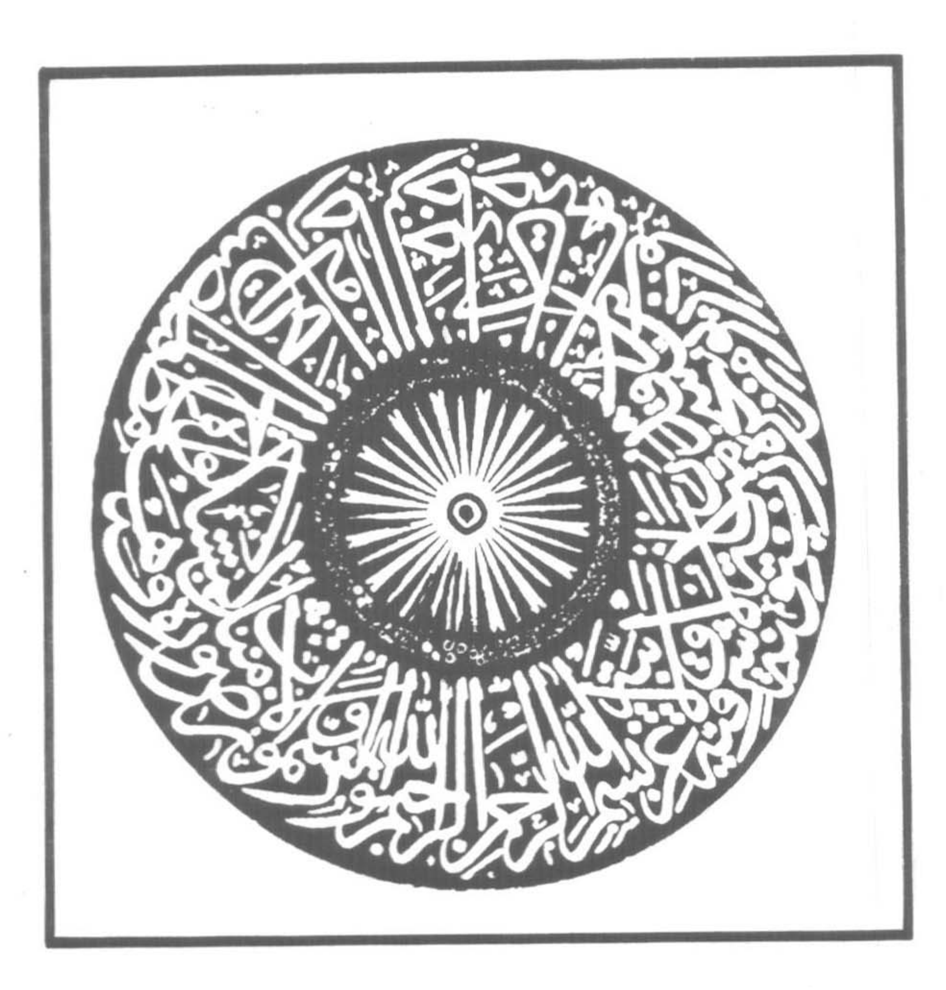
زخارف إسلامية من الفن التركى الإسلامى ويبدو فيها استخدام الأوراق النباتية المحورة ببراعة فائقة .

الألوان المميزة للزخارف التركية فى الفن الإسلامى :

نلاحظ أن اللون الأحمر هو الغالب على الأرضيات ويشاهد ذلك فى قبة ضريح **السلطان سليمان** بالقسطنطينية حيث لونت بأكملها باللون الأحمر الزنجفرى المائل إلى اللون البرتقالى وفوقها زخارف بيضاء بها حشوات صغيرة ملونة بالأسود ونلاحظ أيضا أن اللون الأبيض والأسود غالب على معظم الزخارف التركية وخصوصا فى استخدام الكتابة النسخية **وكانت** الأرضيات باللون الإسود وحولها زخرفة بيضاء بأرضية حمراء واستخدم اللون الأخضر الزرعى والأزرق بين اللون السماوى والأزرق الالتراماريني (الزهرى) مع تحديد الزخارف باللون **الأسود** وجميعها إما بيضاء اللون أو مذهبة .



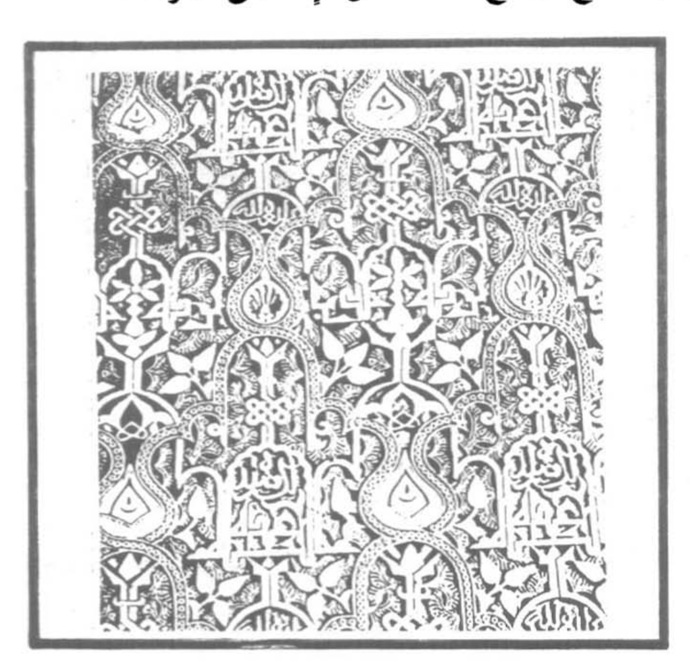
جزء من زخرفة قبة ضريح سليمان ويبدو فيها استخدام اللون الأحمر فى الأرضية مع اللون الأبيض فى الزخارف والتحديد باللون الاسود



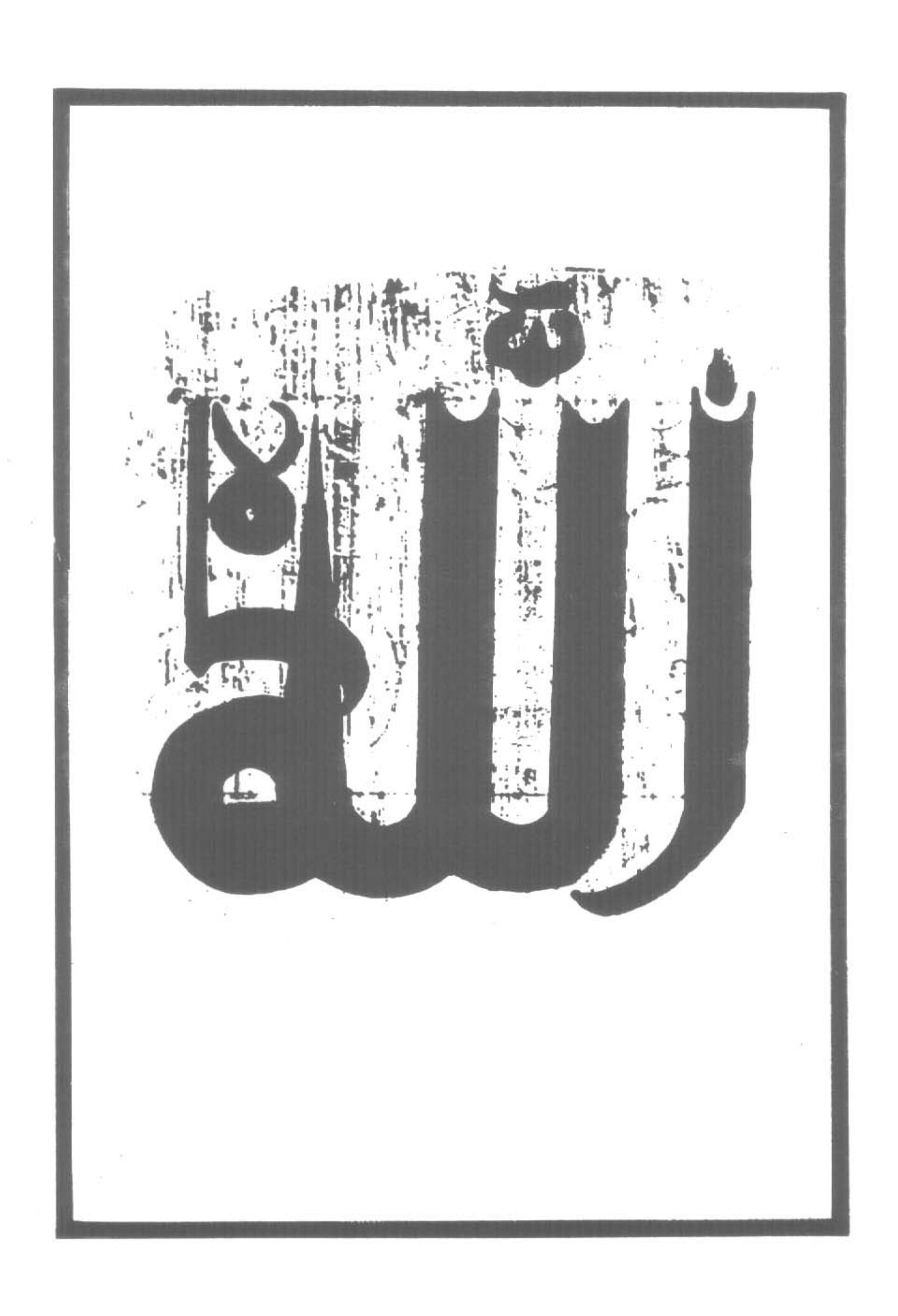
حروف كبيرة من خط الثلث تزين مركز حلية وسط قبة مسجد حاجى صوفيا فى أسطنبول من القرن السادس عشر العثمانى وبه جزء من صورة النور تبدأ بالبسملة .

الفن الإسلامى فى المغرب والأندلس

- **سمات** الفن الإسلامى فى المغرب ومراكش (الفن الأندلسى) .
- المبادىء الأساسية العامة التى قادت الفن الإسلامى الأندلسى .
- تلوين الزخارف الإسلامية فى الأندلس والمغرب .
- النماذج المتشابكة فى الزخرفة الإسلامية .
- الزخرفة المنقوشة باستعمال المربع فى الفن الإسلامى .
- مقارنة الفن الإسلامى فى مصر والشام مع الفن الإسلامى المغربى .
- عرض لنماذج توضح سمات الفن الإسلامى المغربى .



كتابة بالخط الكوفى المضفر مختلطاً بالخط الثلث الأندلسى يغطى جداراً من مبنى الهمبرا . وبعض الحروف معالجة بقصد أن تأخذ شكل عقود وتعطى هيئة المرآة . وفى أعلى العقد كلمة العزة لله .



كلمة الله بخط مغربي حديث من كتابة على منضدة خشبية

من الفن المغربي أواخر القرن التاسع عشر .

سمات الفن الإسلامى فى المغرب ومراكش
(الفن الأندلسى)

يلاحظ فى الآثار الفنية الإسلامية التى وجدت بالأندلس ما ينطق بمميزات الفن المصرى والرشاقة والسمو الطبيعى وثقافة الإغريق والامتزاج بالزخارف الهندسية للرومانيين مع الفن البيزنطى والعربى . وتعتبر فنون وزخارف الأندلس وحدة مع مثيلاتها فى شمال غربى أفريقيا وكلها تتسم بالعظمة مع الكثرة والدقة فى التنفيذ وأبرزها ما تركه العرب فى الأندلس . ومن تلك الآثار مسجد قرطبة الذى يعد من أعظم مساجد الدنيا وكان بالمسجد قبة كبيرة بها قمريات بعدد أيام السنة الشمسية بحيث تشرق الشمس كل صباح من نافذة خاصة ـــ وبكل مجموعة منها تصميم من زهر ونبات الفصل الخاص من فصول السنة . وقد غطيت جدران هذا المسجد بالزخارف الأندلسية البديعة والفسيفساء والتى يسهل من خلالها أن يظهر مدى التأثر بالفن البيزنطى . وأظهرت الزخرفة مدى الجمال والافتنان والذى كان الصفة المميزة للزخرفة المصرية مع الرمزية وكانت تبدو عقيدتهم فى زخارفهم التى تشير دائما إلى أنه ليست هناك قوة إلا الله عز وجل ولا غلبة إلا لله وليس للملك أو الحاكم أو غيره ولا يستحق العبادة أو التبجيل إلا الله .



حكمة (ولا غالب إلا الله) . من الزخارف المسجلة فى الأندلس من الفن الإسلامى . والكتابة بالخط الكوفى وتتألق بالذهب فوق أرضية بها زخرف نباتى هادىء المظهر وخلفية من لون أزرق تارة وأحمر تارة أخرى .

وتشهد الأبنية الأندلسية بهذا التركيب الرائع على مدى عظمة أعمالهم وتؤكد فى التسجيلات الجدارية أن هذه الأبنية قد سبقت جميع الأبنية الأخرى حيث تتضاءل جميع القباب الأخرى جانب قبابها ومن حيث صناعة الفخار تبدو الصناعات الأخرى باهتة بالمقارنة بألوان الفخار الأندلسى . وهذا يعنى أن من تتاح له فرصة دراسة الفن الأندلسى بإمعان سيحصل على الفائدة لفن التعبير بالزخرفة .

وسنتعرض فيما يلى إلى المبادىء الأساسية العامة التى قادت الفن الإسلامى الأندلسى والتى لا تختص بها الأندلس وحدها ولكن نجدها شائعة فى أفضل العصور الفنية تميزا والمبادىء كانت مشتركة فى كل مكان للفن ولكن الذى يختلف هو الشكل فقط ومن هذه المبادىء مايلى :

١ ـــ فى الفن الأندلسى الذى بلغت فيه العمارة الإسلامية أوجها من القوة والجمال ومهارة الفنانين راعى الفنان التمسك بأن يكون المبدأ الأول فى العمارة هو زخرفة البناء وليس البناء المزخرف أبداً . ففى العمارة الأندلسية لم يترك للزخرفة أن تنبع مع البناء بصورة طبيعية ولكن فكرة البناء يتم إخراجها فى كل تفصيل للزخارف السطح . ونحن نؤمن بأن الجمال الحقيقى للبناء ينتج عن الراحة التى يشعر بها العقل عندما تتوافق العين مع الإدراك مع التأثير الوجدانى فى منأى عن أى إرادة .

فعندما يؤسس أى موضوع بطريقة محورة أو مزيفة بغرض الاقتباس أو إعطاء دعامة للموضوع وبدون تنفيذ واحدة منها أو غيرها فيكون مصيره الفشل فى أن يطبع فى الذهن أو أن ينتمى إلى الجمال الحقيقى ، ومهما يكن التوافق فى أجزاء البناء نفسه لذلك نجد أن أمة المسلمين وخصوصا فى الأندلس قد تمسكوا بهذه الحقيقة ولم نجد أبداً أى زخرفة بدون فائدة أو زائدة عن اللازم فكل زخرفة تجدها تبزغ فى هدوء وطبيعية من السطح المزين بالزخارف فهم دائما يعتبرون الفائدة وسيلة للوصول إلى الجمال ولم يكن المسلمون وحدهم

الذين نهجوا هذا النهج ولكن نلاحظ نفس هذا المبدأ فى جميع العصور الفنية المزدهرة وعندما ينصرف الفن عن هذه المبادىء الحقيقية يصبح مهملا أو كما فى مرحلة النقل عن القديم عندما يعاد إنتاج أعمال الماضى بدون القوة والحيوية التى تنعش الأعمال الأصلية .

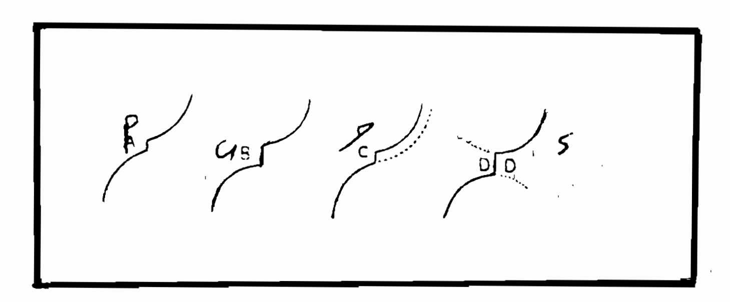
٢ ــ جميع الخطوط تنشأ عن بعضها البعض فى تموجات متدرجة دون أن يكون هناك أى زوائد خارجة عنها . ولا يمكن التخلى عن أى شىء من التصميم أو إلغائه وبمعنى عام إذا كان البناء قد نفذ كما ينبغى فإنه يمكن ألا توجد أى زوائد خارجة ولكن استعمال الكلمة هنا (زوائد خارجية) تكون بمعنى أكثر تحديدا حيث أن الخطوط العامة لابد أن تتبع تماما شكل البناء ثم بعد ذلك ربما يكون هناك زوائد خارجة مثل العقود والحليات أو السرر والتى لن تخل بطبيعة البناء أو التكوين . وبالتالى سيكون هناك جمالا حتميا للشكل إذا لم تنشأ تدريجيا من الخطوط العامة .

ويمكن ألا يكون هناك جمال للشكل أو تناسب تام أو ترتيب للخطوط والتى لن ينتج عنها الاستقرار أو الرصانة أو السكون للبناء أو التصميم .

ويلاحظ أن جميع تحولات الخطوط المنحنية من الأقواس أو الخطوط المنحنية من الخطوط المستقيمة لابد أن تكون تدريجية هكذا وعلى هذا النمط سينتهى التحول ليكون مقبولا ومتوافقاً ، وإذا كان انكسار القوس كما فى الشكل (ا) عميقاً جداً بالنسبة إلى الأقواس كما فى الشكل (ب) حيث ينفصل القوسان بواسطة الانكسار (مثلما فى هذه الحالة) فلابد أن تسير موازية لخط وهمى كما فى الشكل (ج) حيث سيتماس القوسان مع بعضهما حتى إذا انفصل أحد من الاثنين مثل الحالة فى الشكل (د) فلابد من أن تتابع العين تدريجياً أسفل القوس ستنحرف إلى الخارج وسيفقد الاستقرار والرسوخ فى التصميم .

٣ ــ كانت الأشكال الشائعة فى البداية تولى إهتماما إلى تلك التكوينات التى تقسم بواسطة خطوط شاملة إلى عدة أقسام ثم تملأ بعد ذلك الفراغات

المحصورة بين خطوط التقسيم بزخارف والتى تقسم مرة ثانية ثم تشبع بالزخرف

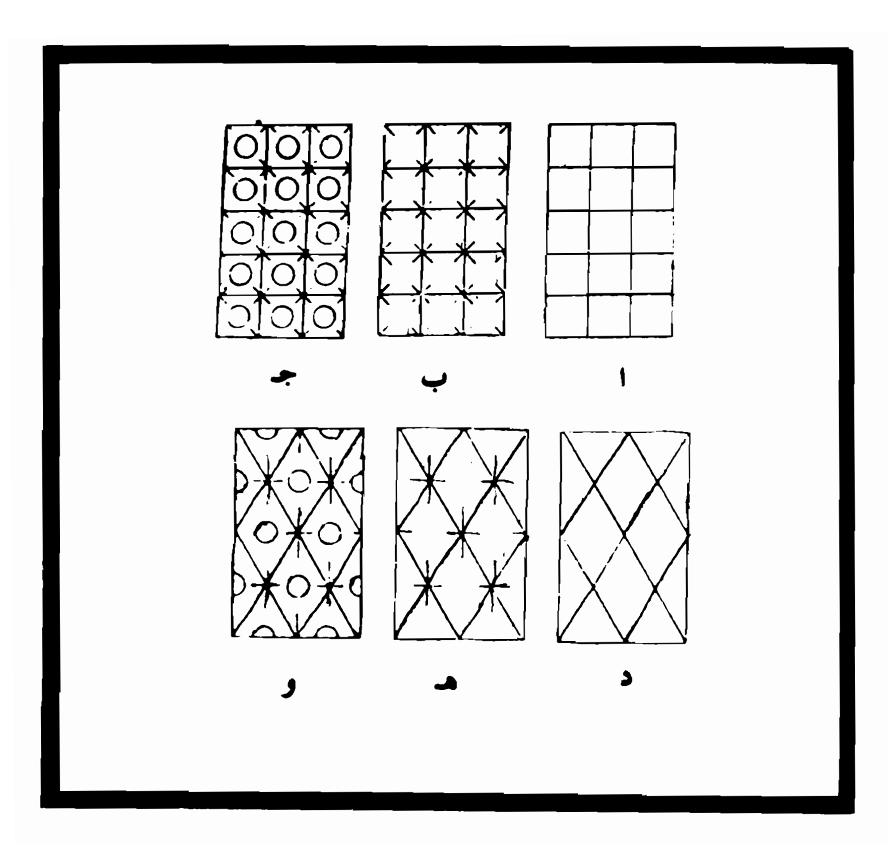


وقد أنجز هذا المبدأ بأعظم ثقافة وتمحيص وقد نال توافق زخرفتهم وجمالها نجاحاً رئيسيا كبيرا نتيجة الاهتمام بها .

ونجد أن تلك التقاسيم الرئيسية تتباين وتتوازن بكيفية عجيبة ورائعة ويتم الحصول على الدقة والوضوح والجلاء ولا تتداخل إطلاقا التفاصيل الدقيقة مع الهيئة العامة وعند الرؤية من على مسافة يلاحظ أن الخطوط الرئيسية تجذب العين وكلما اقتربنا أكثر تظهر التفاصيل فى داخل التكوين وبالفحص والمعاينة من قرب أكثر نرى تفاصيل أكثر وأكثر تتضح للرؤية على سطح الزخارف نفسها .

٤ ـــ ويظهر توافق الشكل ليحقق التوازن اللازم بينما يظهر التضاد بين الاستقامة والميل والانحناء وكما هو الحال فى اللون فلا يمكن أن يكون هناك لون تام فى غياب أى من الألوان الأولية الثلاثة . كذلك فى الشكل أياً كان بنائياً أو زخرفياً فلا يمكن وجود تكوين تام فى غياب أى من الأشكال الثلاثة الأولية المستقيم والمائل والمنحنى والتغيير والتوافق فى التكوين والتصميم يعتمدان على تغيير السيطرة والتبعية للأشكال الثلاثة .

ففى زخرفة السطح نجد أن أى ترتيب للأشكال مثلما فى الشكل ا يعتمد على الخطوط المستقيمة فقط ويكون التكوين مملاً ورتيباً ويشعر بعدم الارتياح ولكن يقدم الخطوط التى تجنح إلى شد العين تجاه الزوايا مثل الشكل ب وفى الحال سنشعر بمزيد من الارتياح .



ثم تضاف خطوط تعطى اتجاه دائرى مثلما فى الشكل جـ ونكون الآن قد أكملنا التوافق .

فى هذه الحالة يكون المربع هو الشكل الأساسى أو القائد . وتكون الأركان أو الزوايا والمنحنيات ثانوية ويمكن الحصول على نفس النتيجة من اتخاذ تكوين بزوايا ومثلما فى الشكل (ء) ثم باضافة الخطوط مثلما فى الشكل (هـ) وفى الحال يصحح الميل ليتبع اتجاه الزاوية فقط للخطوط المائلة ولكن بتوزيع وحدة الدائرة مثلما فى الشكل (و) سيظل الحفاظ هكذا على مزيد من التوافق التام والاستقرار وليس هناك مزيد يمكن اضافته للعين أكثر من ذلك .

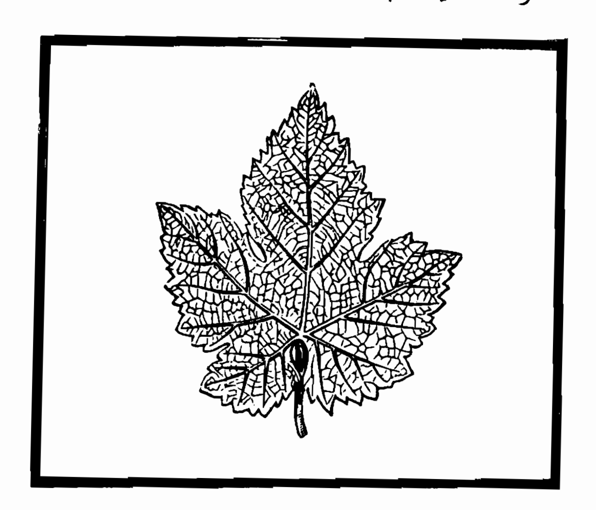
٥ — وفى السطح المزخرف عند الأندلسيين نجد أن جميع الخطوط تنساب خارجة من فرع المنشأ وكل زخرفة مهما كانت غامضة يمكن تتبعها حتى فرعها وجذرها أو منشأها .

وكانت لديهم الموهبة الفنية التى تمكنهم من توافق الزخرفة تماما مع السطح المزخرف فهى كما تبدو الزخرفة فى الغالب موحية بالشكل العام وكذلك تبدو مستوحاة من الشكل العام أيضا .

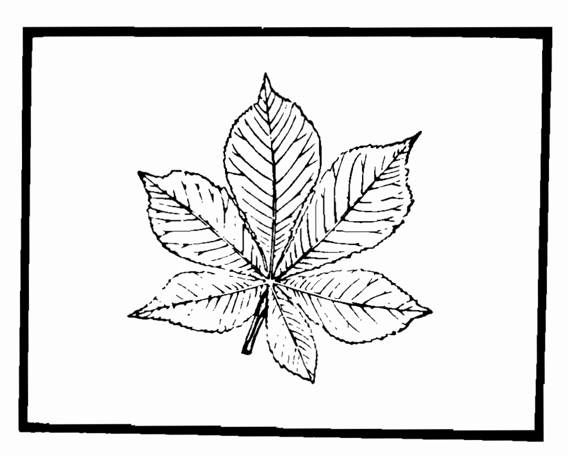
وفى جميع الحالات فى الزخرفة الأندلسية الإسلامية نجد أن الأوراق تنساب من فرع المنشأ ولا يمكن أن نستتاء أطلاقا كما يحدث أحيانا فى بعض المزاولات للزخرفة الحديثة التى تأتى عشوائية البداية بدون أى سبب فى وجودها .

ومهما يكن من عدم انتظام المساحة التى ستملأ بالزخارف فنجدهم دائماً يبدأون بتقسيمها إلى مساحات متساوية . ويملأون حول هذه الخطوط الأساسية التى يتفرع منها خطوط أخرى فرعية يملأونها بالتفاصيل الزخرفية ولكن بلا تغيير . عائدة إلى **جذعها** الأساسى .

ويبدو أنهم فى هذا العمل يحزون حذو الطبيعة كما نرى فى ورقة العنب مثلا فلتوزيع العصارة النباتية من الفرع الرئيسى إلى الأطراف فإنه من الواضح والبديهى أن الفرع الرئيسى سيقسم الورقة إلى مساحات متساوية قريبة بقدر المستطاع وهكذا مرة أخرى للتقسيم **الأصغر** فكل مساحة تقسم ثانية بخطوط متوسطة فيها والتى تتبع جميعها نفس القانون لتوزع بالتساوى حتى أدق جزء من الورقة للعصارة المغذية للنبات .



٦ ــ وقد اتبع فى الأندلس فى الفن الإسلامى مبدأ آخر وهو التشعع من الجذع الرئيسى كما نرى فى الطبيعة فى يد الإنسان أو فى ورقة نبات أبو فروة الموضحة بالرسم أسفل .



نرى فى المثال كيف تشع كل هذه الخطوط بجمال فائق من الجذع الأصلى . وكيف تقل كل ورقة تجاه الأطراف وكيف تتناسب كل مساحة مع الورقة . وقد حمل الشرقيون هذا المبدأ باتقان رائع وبديع فى زخارف الفن الإسلامى كما فعل كذلك الإغريق فى زخارفهم حيث اتخذوا هذا المبدأ للنبات فى ورق الأكنش حيث تنمو ورقة من الأخرى مع خط مستمر وهذه كانت الحالة عامة فى الزخرفة الإغريقية .

فى حين كانت زخارف العرب والأندلس تنمو دائما من أصل مستمر .

٧ – فى جميع تقاطعات الخطوط المنحنية مع المنحنيات أو تقاطع المنحنيات مع الخطوط المستقيمة لابد أن تتلامس مع بعضها وهذا أيضا قانون تعودنا عليه فى الطبيعة فى كل مكان ونجد أن مزاولة الشرق لفن الزخرفة يتمشى مع هذا القانون . وكثير من الزخارف الأندلسية تبدو سائرة على نفس المبدأ وهو الجدير بالملاحظة فى خطوط ريشة الطير وفى انفصالات كل ورقة نبات وإلى هذا يرجع تلك الإضافات الرائعة الموجودة فى جميع الزخرف المتكامل والتى

تطلق عليها الرشاقة أو تسمى بايقاع الشكل وتوافق نغماته أو كما أطلقنا عليه قبل ذلك بالانسجام (Harmony) فى أجزاء الشكل .

وسنجد هذه القوانين بالتساوى فى كل من التوزيع والإشعاع من منشأ أصلى واستمرارية الخط وتماس الأقواس دائما موجودة فى الأوراق النباتية فى الطبيعة .



٨ ــ وسوف نركز الانتباه إلى طبيعة الإنحناءات المتأنقة التى استعملها العرب فى الزخرفة الاسلامية وكما فى حالة التقسيم التناسبى فى الزخرفة فمن المعتقد أن تلك التناسبات ستكون الأكثر جمالًا والأكثر صعوبة بالنسبة للعين أن تلاحظها أو تتبينها لذلك نعتقد أن هذه التكوينات المنحنية أفضل فى طريقة شرحها الميكانيكية وسنجدها الحالة الشائعة عالمياً فى أفضل العصور الفنية فجميع التشكيلات والزخارف التى وجدت فى شكل أقواس على أعلى طراز ونسُق مثل القطاعات المخروطية وفى حين أعرب عنها الفن وقتها وكان عمل الدوائر والمنحنيات الأكثر انتشاراً عند العرب فى الفن الإسلامى .

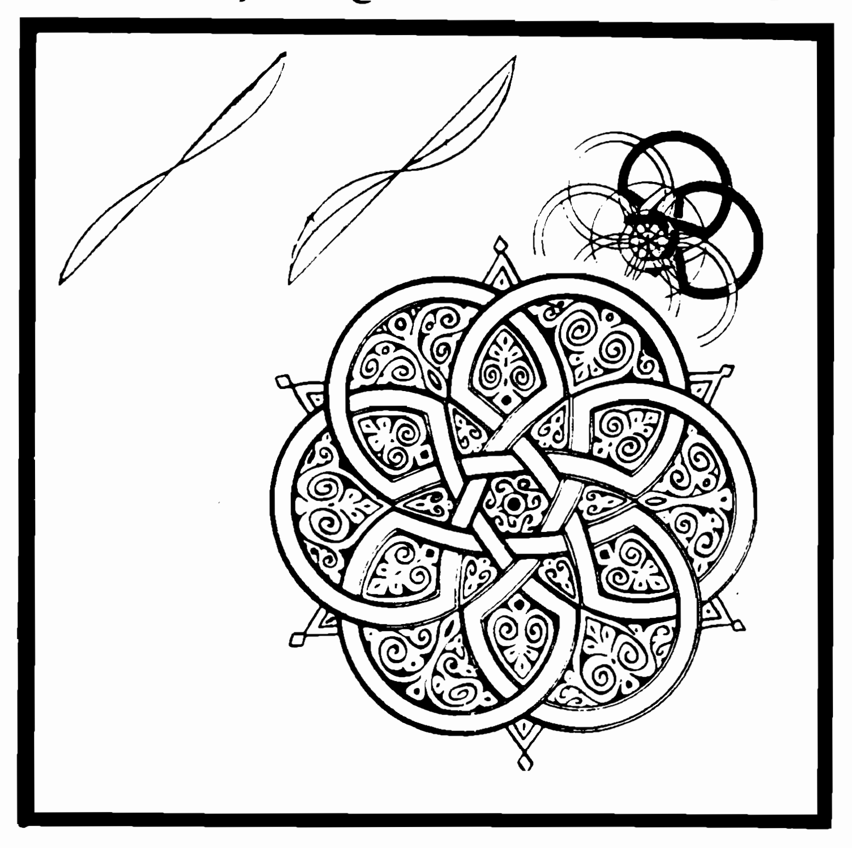
وقد أوضحت الاكتشافات أن الخطوط المشكلة والمنحنية فى البارثنون كانت جميعها أجزاء من أقواس على نسق عالى وأن هذه الأجزاء من الدوائر كانت مستعملة بمهارة فائقة وكانت الأقواس الرائعة فى الأوانى الإغريقية معروفة آن ذاك

ولا نجد هنا أى قطع من الدوائر وعلى النقيض من ذلك فى العمارة الرومانية فقد فقدت هذه الثقافة وربما كان الرومان على قدر ضئيل من القدرة على الرسم

منها على التعبير أو تقدير قيمة الأقواس فى نسق عالى ووجدنا بناءً على ذلك أشكالهم فى الغالب عبارة عن أجزاء من دوائر والتى يمكن تنفيذها بإستخدام البراجل .

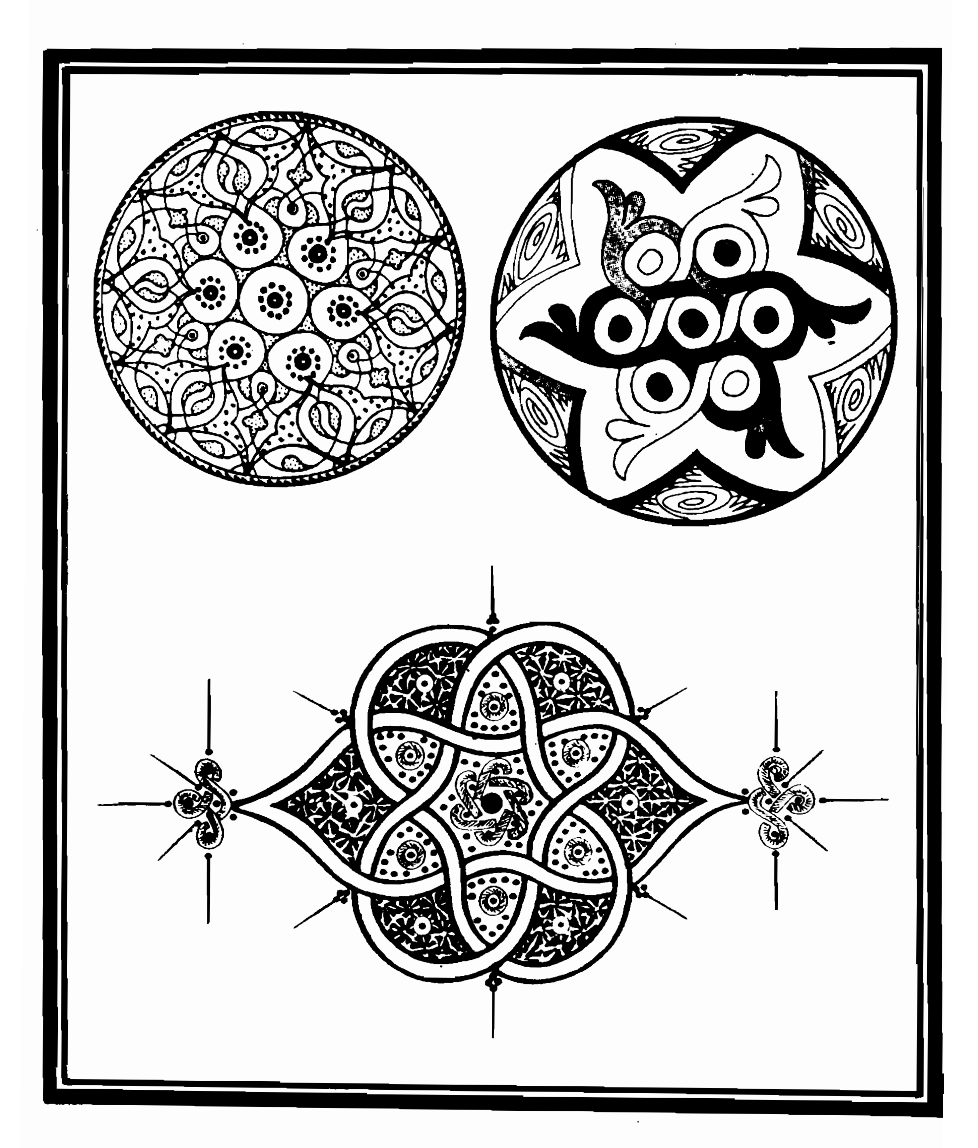
وفى الأعمال الأولى فى العصر القوطى ظهر (المشبّك) وهو تفريغ زخرفى من قطع صغيرة من الحجارة مشتبك بعضها ببعض فى أعلى النوافذ القوطية وكانت الأعمال الزخرفية الهندسية الدائرية قليلة فى بدايةالعصر ولكنها فى نهايته وصف بأنه عصر هندسى من فرط استعمال الأشكال الدائرية .

ففى المثال الآتى نجد أن القوس ا هو الشائع فى الفن الإغريقى والفن القوطى



فى أعلى اللوحة تصميم للحفر على النحاس والرسم التوضيحى أسفل اللوحة يوضح التخطيط لنموذج بسبع دوائر من إيران القرن العاشر .

وقد ازداد انبساطه فى الفن الإسلامى كما نرى فى الشكل ب هكذا أصبح أكثر رشاقة بقدر زيادة بعدها عن الصلة بين جزئي الدائرة .



تنوعات من نموذج السبع دوائر من أماكن مختلفة من العالم الإسلامى، على اليسار تصميمات خزفية وعلى اليمين حفر على الجلد لجلدة الكتاب .

٩ ـــ لوحظ وجود التقدم المستمر للفن الإسلامى فى رونق وجمال فنان فى أعمال العرب وفى معالجتهم المعهودة للزخرفة حيث وصلوا إلى أعلى درجات الدقة والكمال بأشكالهم النابضة بالحياة فى الزخرفة فهم دائماً يسيرون على قواعد الطبيعة ولكنهم يتجنبون المحاكاة المباشرة لها . نقلًا عن الطبيعة مع أخذ خصائصها فقط ولم يحاولوا مطلقا النقل عن الطبيعة ، ولم يكونوا وحدهم فى هذا المضمار ففى كل عصر فى مذهب الفن كانت جميع الزخرفة تعظم المثاليات ولم يكن أبدا الإتجاه إلى النقل عن الطبيعة بمنتهى الأمانة وهكذا كان الحال فى الفن المصرى حيث لم تكن زهرة اللوتس المحفورة على الحجر تماثل لأى زهرة تم قطفها من الطبيعة ولكنها كانت رسماً تقليدياً والذى اعتبر جزء من العمارة المصرية وكانت رمزاً للقوة بالنسبة للملك على طول البلاد التى تنمو بها الزهرة . ولم تكن التماثيل الضخمة الفرعونية عبارة عن نحت تماثيل كبيرة الحجم لأناس حجمها صغير ولكنها كانت تعبيراً معمارياً عن الفخامة والجلالة والمهابة والتى كانت ترمز إلى قوة الملك أو السلطان وحبه المستمر لشعبه .

أما فى الفن الإغريقى فلم تدم الرمزية طويلًا مثلماً فى الفن المصرى الذى ظلت الرمزية فيه محافظة على التقاليد وفى فن النحت الملحق مع العمارة فقد اصطلح على طريقة تقليدية لكل من الوضع والحفر البارز . مختلفة تماماً عن أعمالهم المنفردة . وفى عصر ازدهار الفن القوطى كانت لزخرفة الزهور تناول خاص بطريقة تقليدية ولم يحاولوا إطلاقاً محاكاة الطبيعة بطريقة مباشرة ولكن مع تدهور الفن أصبحوا أقل مثالية وأكثر واقعية فى المحاكاة .

وربما أثر نفس التأخر فى أعمال الزجاج الملون حيث كان كل من الأشخاص والزخارف تعامل فى البداية بطريقة رمزية تقليدية ولكن مع التدهور أصبحت الأشخاص والثياب التى عليها والتى كان لابد أن ينتقل الضوء من خلالها أصبحت هى نفسها تحمل ظلالًا وتظليلًا على الزجاج ودرجات لونية وفى حروف الكتابة الأولى المزخرفة كانت الزخارف)تقليدية

وكانت بألوان مسطحة الظلال وبدون ظل يقع على السطح المزخرف . بينما نجد فى العصور الأخيرة تصوير الطبيعة على درجة عالية من التشطيب لنقل الزهور الطبيعية والتى تستخدم كزخاريف تسقط ظلالها على الورقة .

تلوين الزخارف الإسلامية فى الأندلس والمغرب :

عندما نتفحص النظام الذى اتخذه المسلمون فى الأندلس فى تلوين زخارفهم سنجدهم يتبعون نفس الشىء المتبع فى الشكل الملون كذلك . فهم يتبعون مبدأ محكماً محدداً مستمداً من قوانين الطبيعة والذى حملوه شائعاً على طول المدنيات التى اعتنقت الفن ونفذته بنجاح فائق ففى جميع الطرز الأولية للفن خلال العصور التى نفذته بأمانة ساد نفس المبدأ الأصلى وانتشر .

ولكن الاختلافات التى تكون من فن لآخر تكون مثل اختلافات لغة شعب عن لغة شعب آخر .



كتابة مذهبية من الشعار الذى كثر استخدامه فى الأندلس من أحد **أبهاء قصر** الحمراء من الجص الذى **تبرز فيه الكتابة عن** سائر الزخارف الأرضية زرقاء والكتابة من الذهب الخالص .

ففى الأندلس نجد أن عدد الألوان وقوة ظهور الزخارف التى تكررت فيها حكمة « **ولا غالب إلا الله** » وحكمة أخرى كثر وجودها فى غرناطة (**العزة لله**) كتبت مرتين إحداهما بالخط النسخ والأخرى بالخط الكوفى **المضفر** والكتابة عادة تتألق بالذهب فوق أرضية بها زخرف نباتى هادئ المظهر وخلفية من لون أزرق تارة وأحمر تارة أخرى .

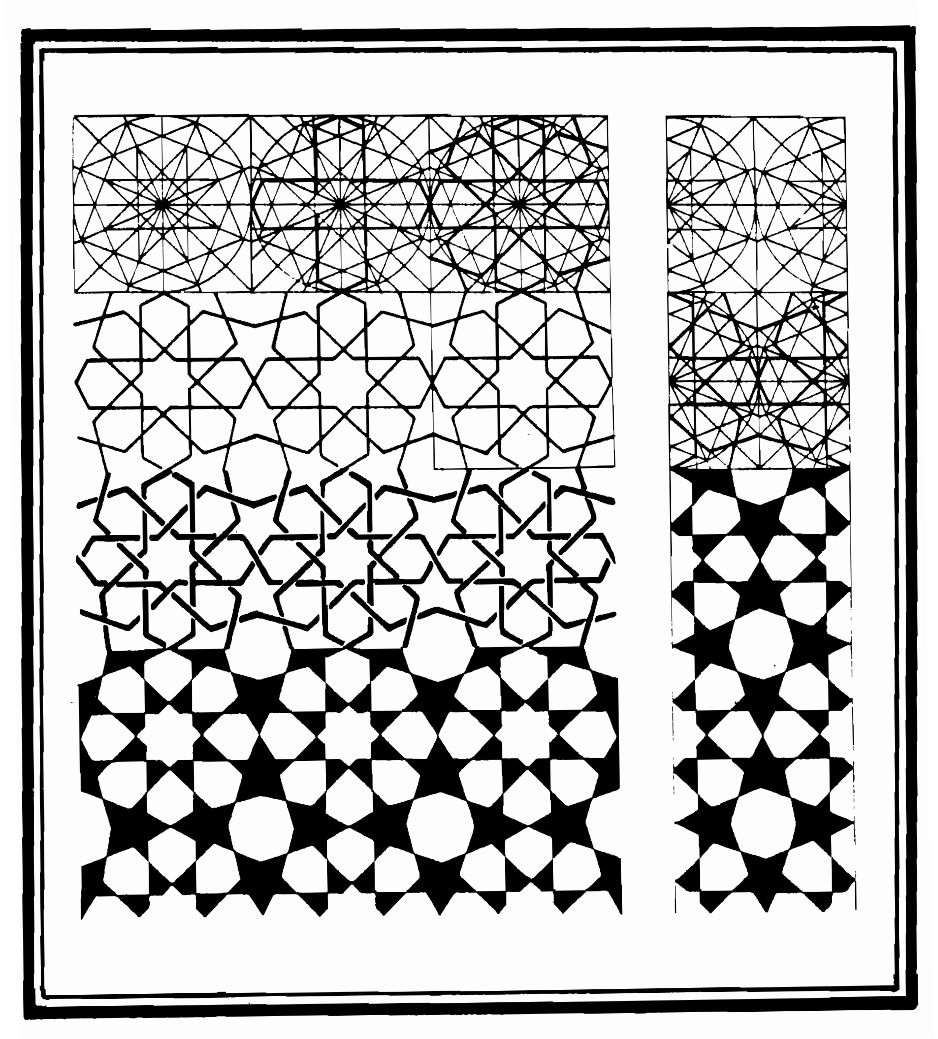
ومما يلفت النظر ألوان الفسيفساء الوفيرة المذهبة فى **قرطبة أما فى** أشبيليه وطليطلة وغرناطة فقد اكتست جميع أسفال الجدران بالقاشانى البديع الهادئ **ولونها الندى** يكمل جمال الزخارف والأرضيات الخلفية الضيقة الملونة بالأحمر والأزرق شديدى القوة كما شاع استخدام الأطباق النجمية فى قاشانى الأسفال فى الممرات كما فى الشكل الآتى. بما يزيد ارتفاعها عن الأرض بأكثر من متر ونصف المتر عليها شرفات من قاشانى تتألق بنفس ألوان الأسفال من الأخضر الناصع والأصفر الذهبى والأحمر البرتقالى . كان للمنسوجات نصيب فى رسم **الطير الملون بما يقترب من لونه الطبيعى وبعضها حشوات بها الحكمة الغالبة (ولا غالب إلا الله)** وغالباً ما طرزت الكتابة بخيوط من ذهب براق .

١٠ ــ استعمل القدماء اللون دائماً ليساعد على إظهار الشكل ووظفوه دائماً بمعنى إضافة لإبراز الهيئة الدالة على البناء .

وهكذا فى الأعمدة المصرية فالقاعدة تمثل الجذر والجسم العمود يمثل الساق للنبات والرأس عبارة عن البراعم والأزهار لزهرة اللوتس ونبات البردى . وكانت تستخدم الألوان المختلفة ليزداد منظر العمود قوة ورونقاً وخطوط الارتفاعات الواحدة للخطوط المتعددة كانت تبدو فى صورة متكاملة .

وفى الفن الشرقى نجد دائماً الخطوط الإنشائية تتعين وتتأكد بواسطة اللون . ويضفى عليها سمواً واضحاً وينتج دائماً الطول والعرض والحجم من وضع اللون المميز . ففى الزخرفة فى الحفر البارز فهى تتخذ باستمرار أشكالًا جديدة والتى بدون اللون تفقد كلاً من الطول والعرض والحجم الذى يساعد اللون

على إبرازها ، وقد أخذ الفنانون ذلك فى الاعتبار مع اتباع الدلائل الحية الموجودة فى الطبيعة وفى أعمالهم كان لكل تحول فى الشكل مقترناً بتعديل فى اللون



الأطباق النجمية : يمكن استخراج تنوعات عديدة من تكرار النموذج على نفس الشبكة الأساسية فى السطر العلوى من اللوحة التصميم الأيسر يوضح تطور الوحدة المكررة من الشبكة الأساسية والتصميم الأيمن يوضح تحوير وتكييف الوحدة المكررة والتى فيها يرتكز النصفان للوحدة خلف خلاف أو ظهر كل وحدة إلى ظهر الوحدة الأخرى منتجاً تصميم زخرفى يصلح للشرائط .

فمثلاً فى الزهور نجدها منفصلة باللون عن أوراقها وأغصانها . وبالتالى تنفصل هذه المجموعة عن الأرض التى تنبع منها . وكذلك فى شكل الإنسان كل تغير فى الهيئة أو الشكل يتحقق بتغيير اللون . حيث أن لون الشعر والعيون والجفون والرموش ولون الشفاه الأحمر القانى وتورد لون الوجنات كل ذلك يسبب الوضوح للشكل العام لجسم الإنسان وبتوضيح أكثر فهى تخرج الشكل أو تكونه .

ونحن نعلم كم يكون غياب أو تلف هذه الألوان — كما فى حالة المرض مثلًا مساهماً فى تجريد أو نزع الصورة من معناها وملامحها اللائقة .

وإذا تخيلنا الطبيعة كلها بلون واحد فستكون الأشياء مبهمة غير واضحة الشكل كما أن مظهرها سيكون على وتيرة واحدة .

١١ — والألوان التى استخدمها العرب فى الأندلس فى أعمالهم الزخرفية الجدارية كانت فى جميع الحالات من الألوان الابتدائية الأزرق والأحمر والأصفر (الذهبى) والألوان الثانوية . البنفسجى والأخضر والبرتقالى توجد فقط فى الأفاريز الموزاييك أو الفسيفساء . والتى تكون قريبة للعين وتشكل نقطة توقف للعين من الألوان الزاهية التى أعلى الأفاريز .

ومن الملاحظ أن معظم أرضيات الزخارف نراها فى الحاضر باللون الأخضر مع أنها بالفحص الدقيق وجد أن اللون الذى كان أصلًا مستخدمًا هو اللون الأزرق والذى كان من تركيبة معدنية وأصبح أخضر من تأثير مرور الوقت وثبت هذا من وجود ذرات من اللون الأزرق الموجودة فى كل مكان فى الفجوات .

وهذا يشير إلى أن ذلك ربما فيما كان بين العصور المصرية والإغريقية والعربية والأندلسية أو المغربية .

وكانت الألوان الابتدائية فى الغالب تستخدم متتامة إذ لم يقتصر عليها فقط . وذلك خلال العصور المبكرة للفن أما فى خلال تدهور الفن أصبحت الألوان الثانوية أكثر أهمية .

ففى مقابر الفراعنة فى مصر نجد أن الألوان الابتدائية هى السائدة وفى مقابر البطالمة نلاحظ أن الألوان الثانوية هى المسيطرة وكذلك أيضا فى مقابر الإغريق المبكرة توجد الألوان الابتدائية بينما فى عصر البومبى استخدمت الظلال ودرجات الألوان بأنواعها واختلافاتها .

وفى القاهرة الحديثة وفى الشرق عامة نلاحظ وجود اللون الأخضر ظاهراً دائما جنباً إلى جنب مع اللون الأحمر بينما كان يستعمل اللون الأزرق فى الآونة المبكرة .

وكانت هذه تماثل طبيعة العمل فى العصور الوسطى . وفى الكتابات الأولى وأشكال الزجاج الملون مع أن الألوان الأخرى لم تكن تستعمل بنوع خاص نجد أن الألوان الابتدائية كانت رئيسية فى الاستعمال . بينما فى الآونة الأخيرة نلاحظ وجود جميع درجات اللون والظل المختلفة ولكنها قليلًا ما استعملت بنفس النجاح .

١٢ — وفى الفن الإسلامى فى المغرب كقاعدة عامة . كانت تستخدم الألوان الابتدائية فى الأجزاء العليا من الزخارف فى الموضوعات بينما تستعمل الألوان الثانوية والثلاثية لأسفل . ويبدو هذا أيضاً متمشياً مع قوانين الطبيعة .

فنحن نجد اللون الأزرق الابتدائى موجوداً فى السماء واللون الأخضر الثانوى موجوداً فى الأشجار والحقول . منتهياً باللون البنى الثلاثى فى الأرض والتراب . وكما هو الحال أيضاً فى الزهور حيث نجد عادة الألوان الابتدائية موجودة فى البراعم والزهور والألوان الثانوية فى الأوراق والسيقان أو الأغصان .

وقد حافظ القدماء دائما على هذه القاعدة فى أكثر عصور الفن زهاءً وتقدماً .

ففى مصر مع أننا نرى أحياناً اللون الأخضر الثانوى مستعملًا فى الأجزاء العليا من المقابر . ولكن هذا نابعاً من الحقيقة التى تقول أن الزخرفة فى مصر

كانت رمزية حيث كانت أوراق زهرة اللوتس تستخدم فى الجزء العلوى من البناء . فكان من الضرورى أن تلون باللون الأخضر ولكن كان القانون واقعياً فى الاستعمال الرئيسى والمظهر العام لمقبرة مصرية للعصر الفرعونى هو إعطاء الألوان الابتدائية لأعلى والألوان الثانوية لأسفل . ولكن فى أبنية عصر البطالمة والرومان كان هذا القانون عكسياً . وأوراق النخيل واللوتس فى تيجان الأعمدة تعطى وفرة فى اللون الأخضر للأجزاء العليا من المعابد . وفى عصر الرومى نجد أحياناً فى داخل المساكن تدريجاً بطيئاً للون أسفل السقف من اللون الفاتح إلى الداكن منتهياً باللون الاسود ولكن يبدو ذلك بدون أى معنى علمى يقنعنا بأنهم اتبعوا ذلك بناءً على قانون معين .

١٣ ــ واستعمل اللون الأزرق والأحمر والذهبى وحرصوا على وضعها فى هذا الوضع الأفضل لها فى الرؤية مع اضافة معظمها الى المظهر العام .

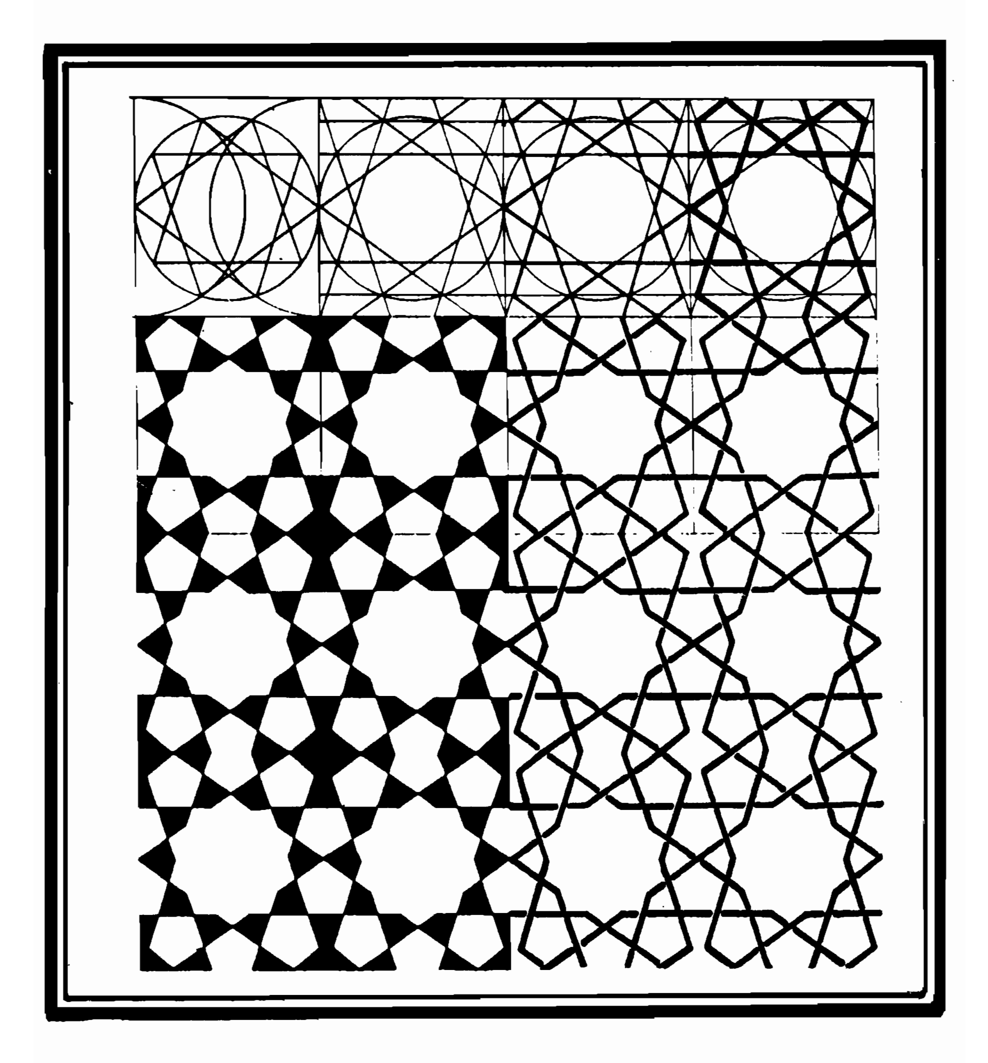
وفى السطوح المجسمة وضع اللون الأحمر ــ وهو أقوى الألوان الابتدائية الثلاثة ــ فى الأعماق حيث كانت تخفى شدته بالظل ولا يستعمل مطلقاً على السطح وإستعمل اللون الازرق فى الظل واللون الذهبى استعمل مواجهاً ومعرضاً للضوء .

ومن الواضح أنه بهذا الترتيب للألوان وحده أمكن الحصول على قيمتها الحقيقية . وكانت الألوان المختلفة تفصل فيما بينها إما بالفلتات من اللون الأبيض أو بالظل المتسبب من بروز الزخارف نفسها وهذا يبدو مبدأ مطلقاً مطلوباً فى التلوين « لابد ألا يسمح لأى لون أن يتعدى على لون آخر » .

١٤ ــ فى تلوين أرضيات الرسوم المنقوشة المختلفة كان يحتل اللون الأزرق دائماً المساحة العظمى وهذا يتمشى مع قاعدة الضوء ومع التجارب التى أجريت بتحليل الضوء إلى ألوانه الأصلية بانعكاسه على منشور . حيث أن الأشعة الضوئية تميل إلى أن تعادل كل منها الاخرى بتناسب من ٣ أصفر مع ٥ أحمر مع ٨ أزرق وهذا يتطلب كمية من الأزرق تعادل كلاً من الأحمر والأصفر معاً . للحصول على تأثير متوافق ومنسجم فى الالوان . وتمنع سيطرة

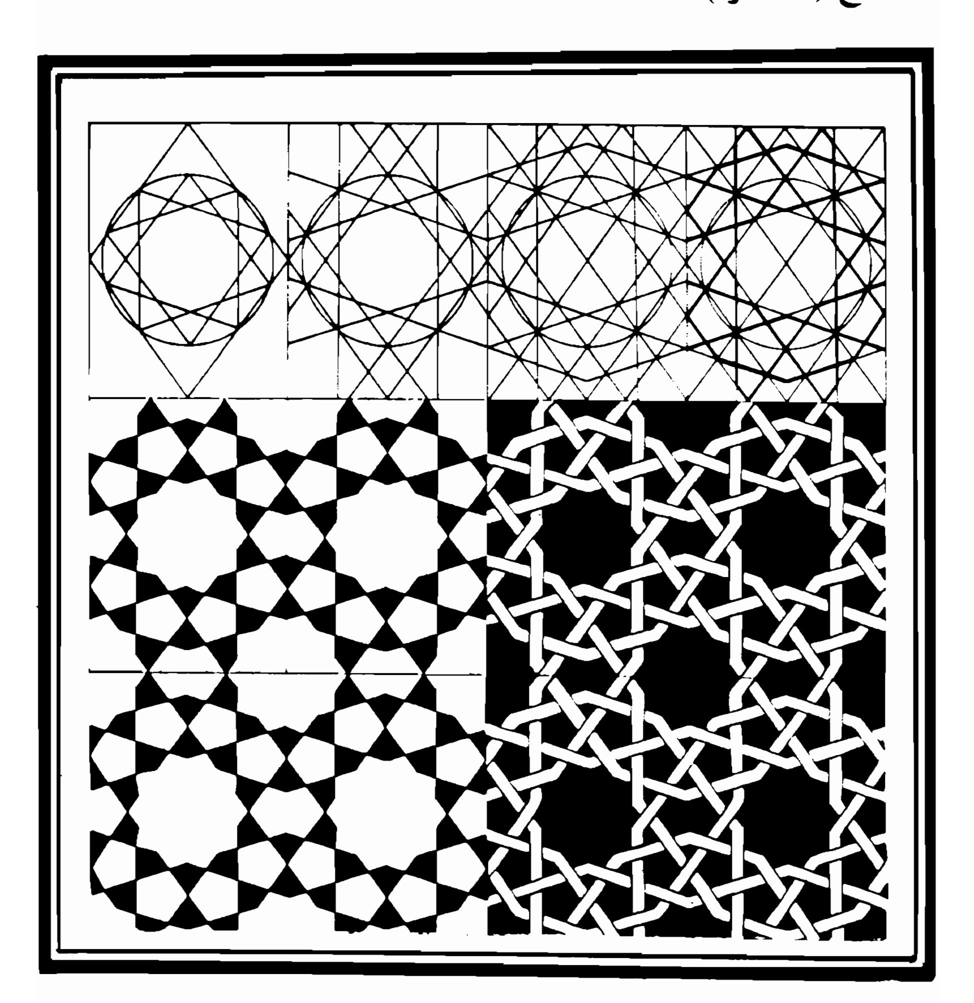
أى لون واحد على **الآخرين** ففى الزخرفة الإسلامية استبدل اللون الأصفر باللون الذهبى الذى يميل إلى الأصفر المحمر . ويستمر الأزرق فى الازدياد للحد من ميل اللون الأحمر فى زيادة قوته على الألوان الأخرى .

النماذج المتشابكة فى الزخرفة الإسلامية :



يمكن إعداد شبكة النجمة العشارية لتكرارها فى جميع الاتجاهات برسمها داخل شكل مثل المستطيل مثلًا .

النماذج (المتضافرة) :

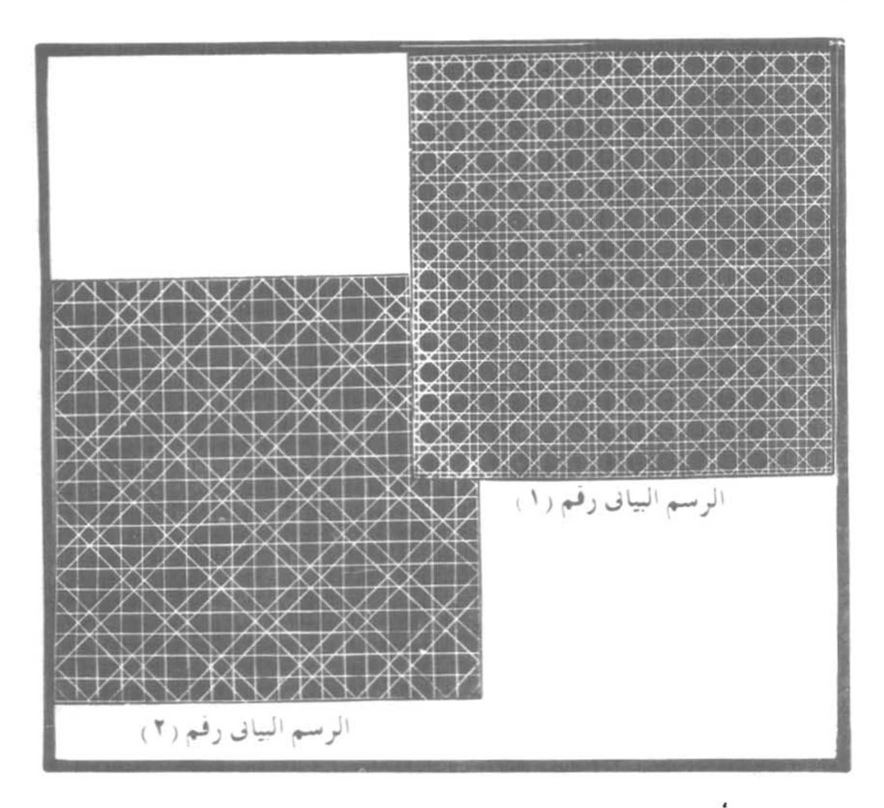


عند رسم نفس شبكة النجمة العشارية فى شكل شبه معين أو متوازى أضلاع داخل مستطيل يمكن بذلك رسم نماذج مختلفة على الشبكة الناتجة .

والمعالجة الشائعة فى الفن **الإسلامى** للتصميم النهائى يبدو متضافراً ويعطى هيئة مجسمة .

ومع تغيير عروض الشرائط المضفرة تنتج تنوعات أكثر من هذه التصميمات الإسلامية المشهورة .

من الواضح أن التنوع غير المحدود للزخارف الإسلامية فى المغرب والتى تشكلت من تداخل وتضافر الخطوط المتساوية الأبعاد استطاعت أن تؤثر من خلال العرب فى الحليات الإغريقية وتعتمد الزخارف الوارد بعض منها فى الصفحات التالية على مبدأين عامين وهما حسب الرسم البيانى التالى رقم ١ ، ٢

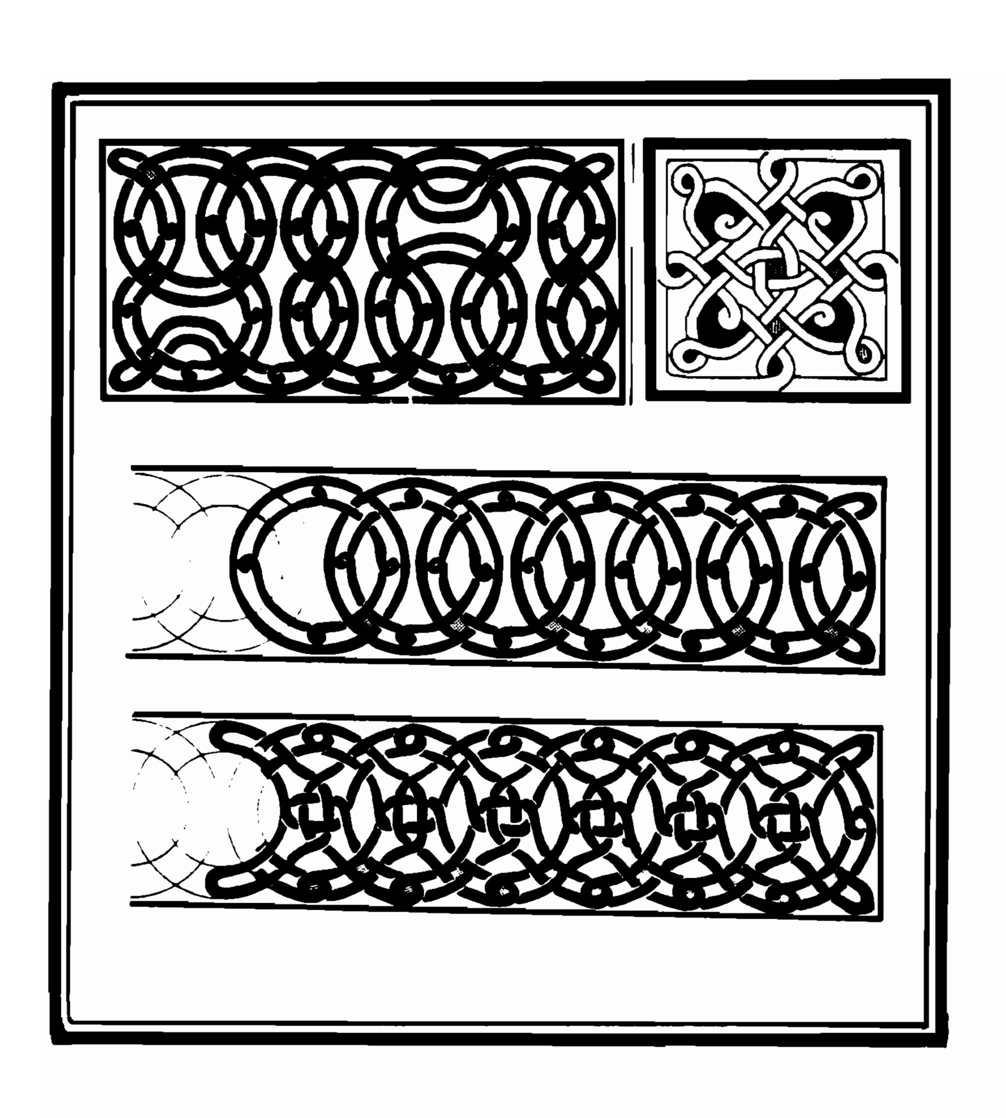


الرسم البيانى رقم (١)

الرسم البيانى رقم (٢)

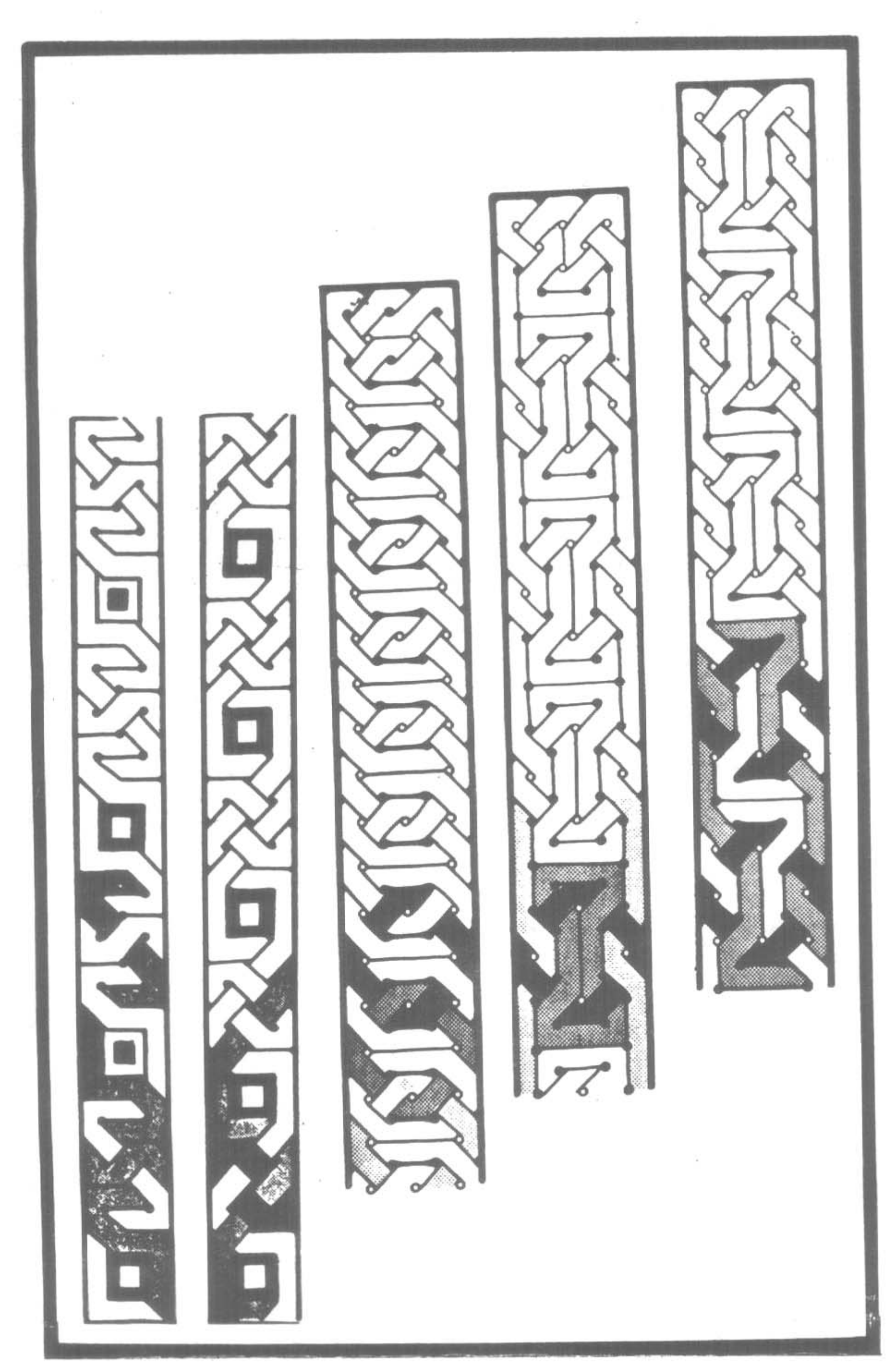
فى الحالة الأولى تتقاطع الخطوط بميل متعادل بخطوط أفقية وخطوط عمودية على كل مربع . وتتقاطع الخطوط المائلة على كل مربع متعاقب فقط ويبدو أن عدد النماذج التى يمكن الحصول عليها من هذين النظامين عدد لا نهائى . وكما سيتضح فى الحالة الثانية أن التغيير فى شكل النماذج يمكن أن يتزايد بتغيير الألوان فى الأرضية أو الخطوط السطحية .

وأى من هذه النماذج المختارة يمكن أن تغير فى هيئتها أو مظهرها بإلحاق سلاسل مختلفة أو أى كتل عامة أخرى للبروز عن الخلفية .

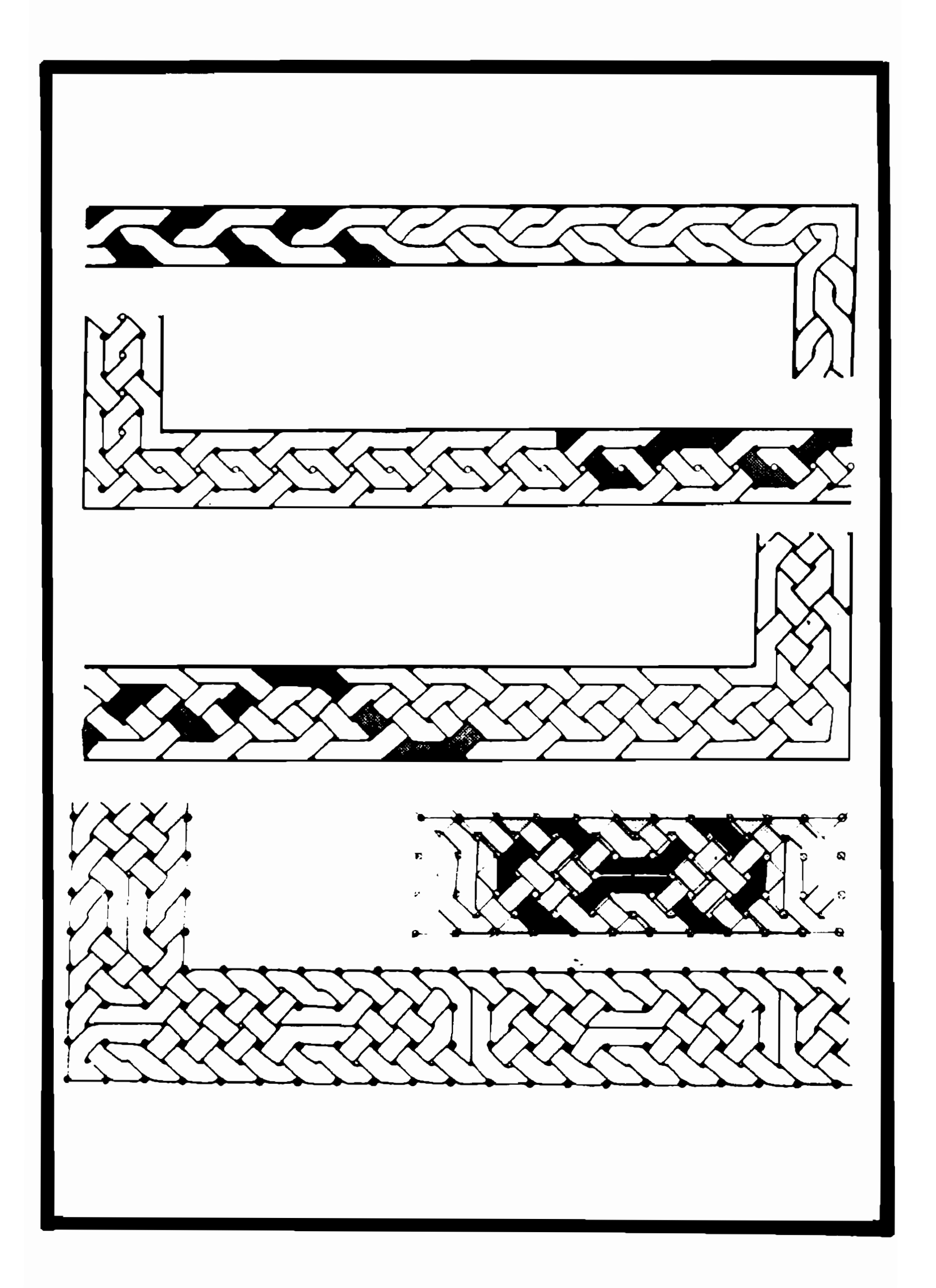


دائما ترسم الشرائط المتداخلة باللون الذهبى مع لمسات
من اللون الأزرق والأحمر .

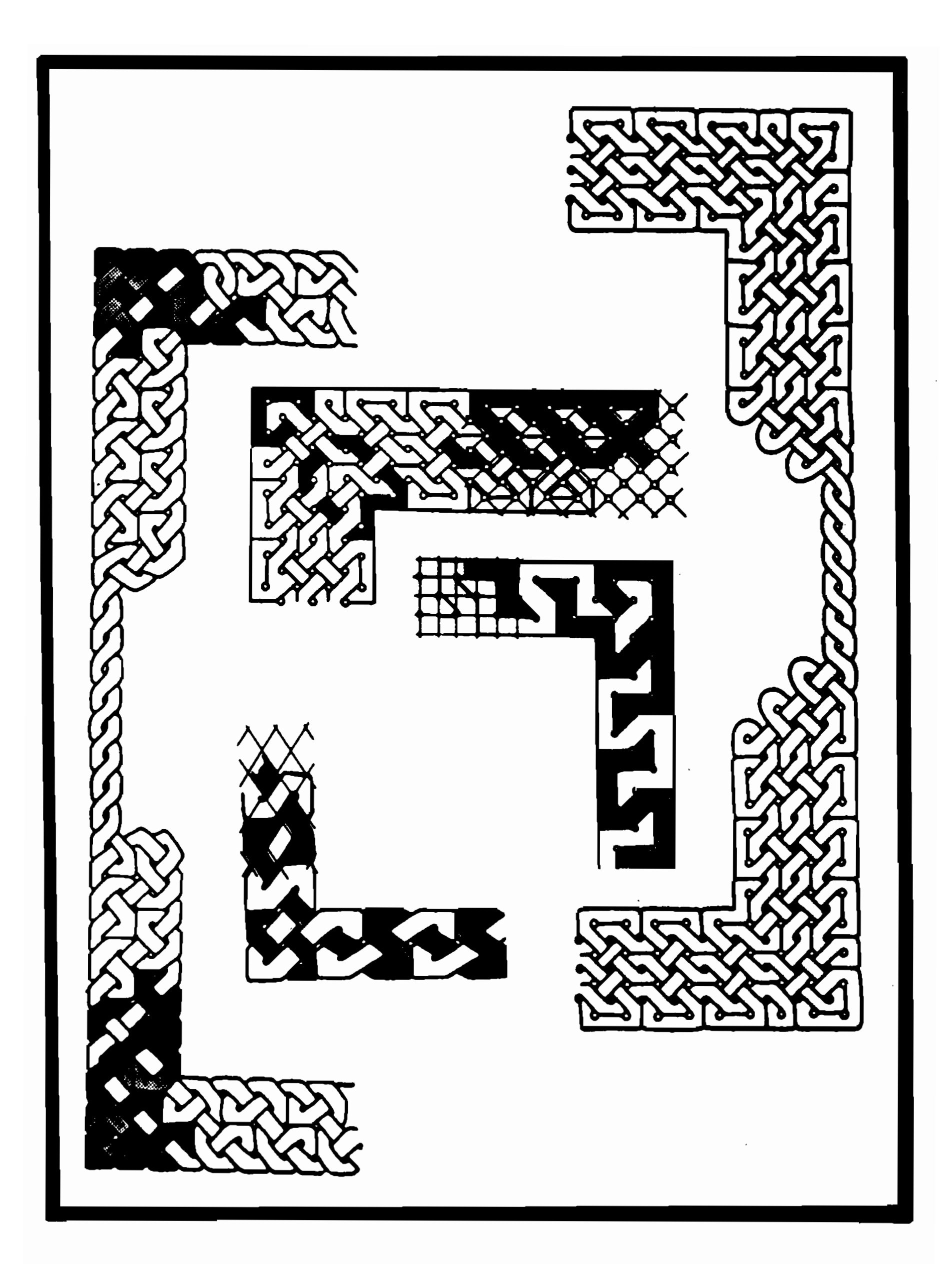
هذه الأمثلة والأشرطة السفلية مأخوذة من القرن العاشر
من زخارف قرآنية فى مصر .



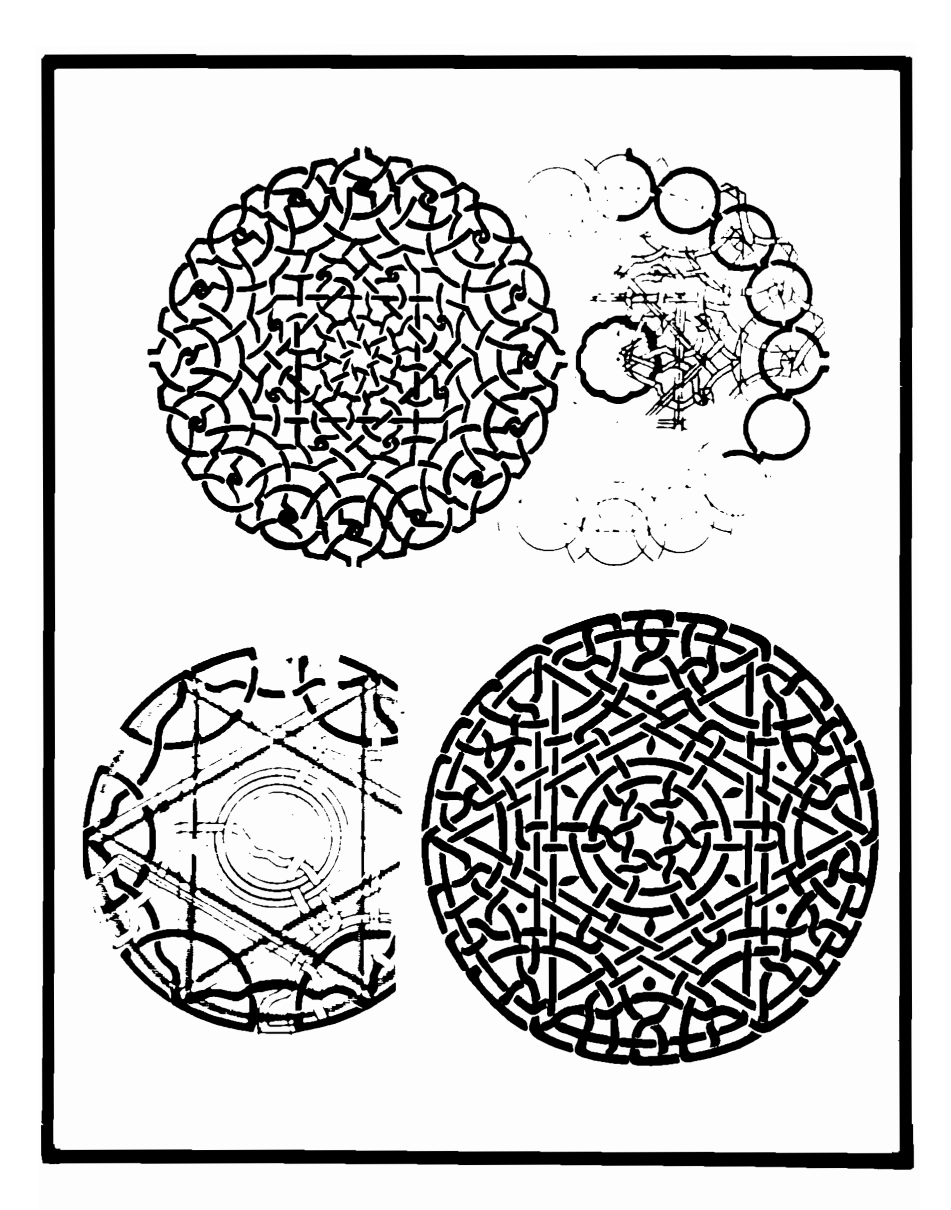
شرائط متداخلة الزخرفة من زخارف قرآنية فى عام ١٣٠٤ هـ القاهرة .



الشرائط المزخرفة من ثلاثة وأربعة وستة حبال متداخلة وتأخذ شكل زخرفة زاوية والشريط فى أسفل اللوحة مكون من تتابع عروتين مغلقتين وشريطين متداخلين كما هو موضع من زخارف المصاحف والآيات القرآنية فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر .



زخرفة الزوايا من الشرائط المتداخلة لا تسير دائماً فى شكل منتظم أو على نفس الطريقة فى جميع الزوايا لنفس الشريط أو الحافة (يمينا) وأسلوب دوران الأركان بإدخال حلقة مغلقة و موضحة أكثر يساراً (محللة للتوضيح فى وسط أعلى اللوحة) وفى وسط أسفلها . من زخارف آيات قرآنية من القرن ١٤ والقرن ١٥ الميلادى

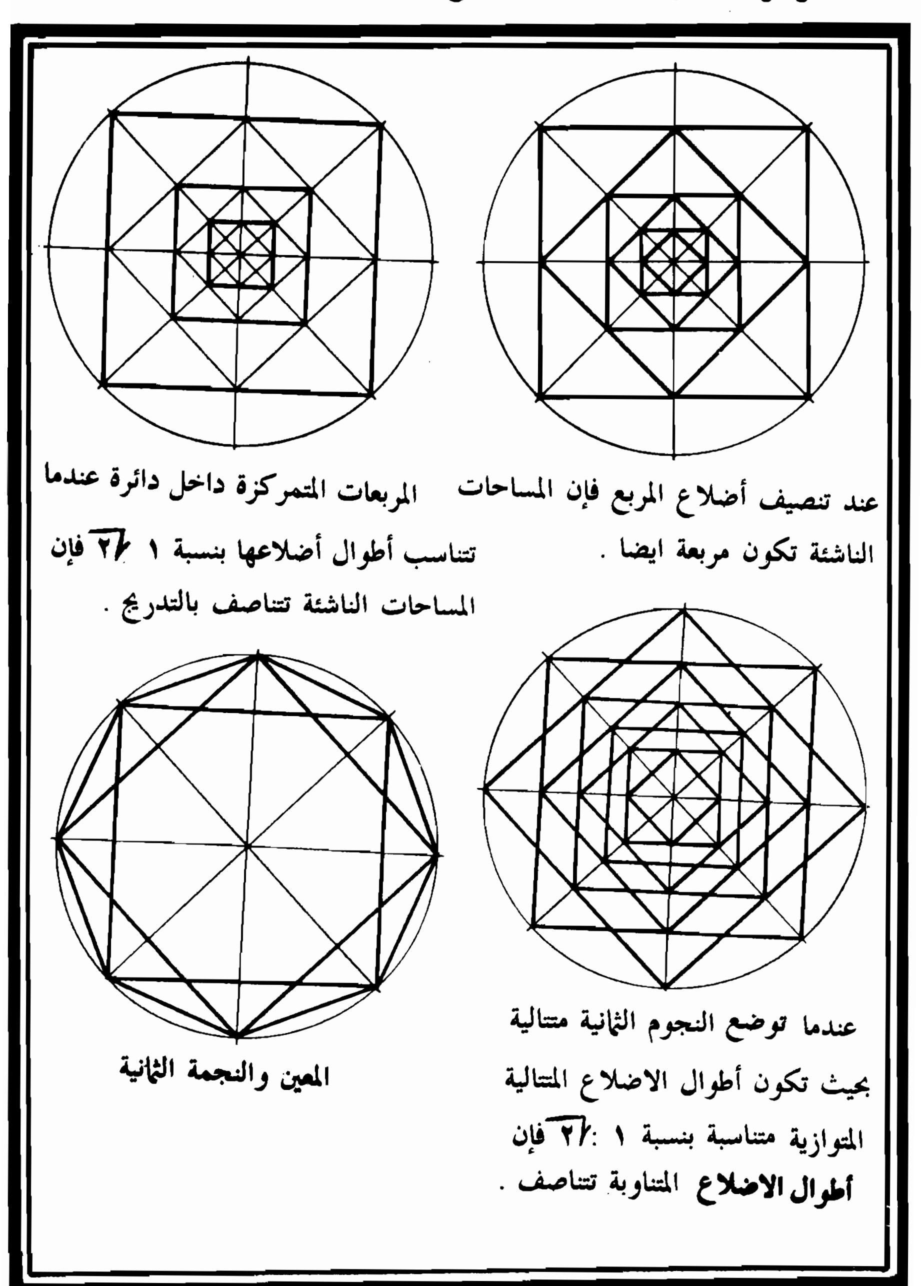


هذه التصميمات المتداخلة فى أعلى اللوحة من المخطوطات الأصلية وفى أسفلها محفور على وعاء من البرونز . وتظهر برسم توضيحى لتبدو بالصورة الشائعة : المثمن أو المسدس المحدد بالشبكة محاط بدائرة بطريقة متداخلة ومتشابكة تعطى تأثير زهرة .

بعض من التصميمات البسيطة فى اللوحة السابقة

توضح نفس الملامح للزخرفة الإسلامية .

الزخرفة المنقوشة بإستعمال المربع فى الفن الإسلامى :



عند تنصيف أضلاع المربع فإن المساحات الناشئة تكون مربعة ايضا .

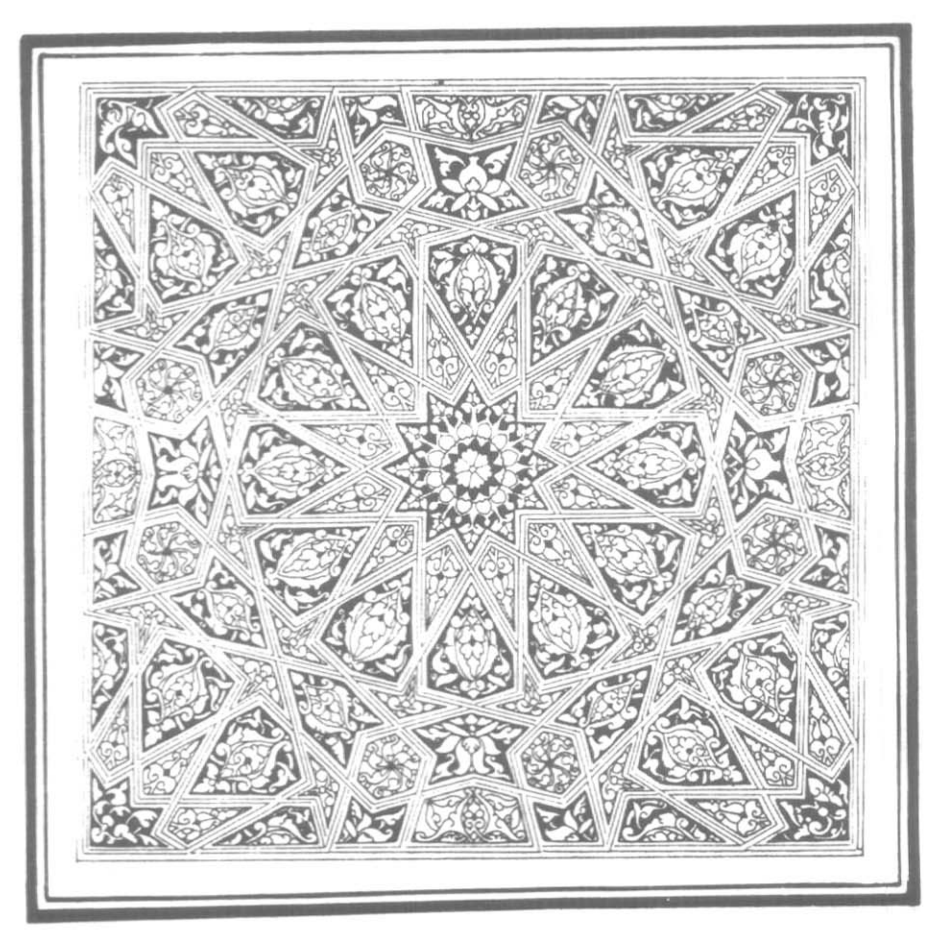
المربعات المتمركزة داخل دائرة عندما تتناسب أطوال أضلاعها بنسبة ١ : √٢ فإن المساحات الناشئة تتناصف بالتدريج .

عندما توضع النجوم الثمانية متتالية بحيث تكون أطوال الاضلاع المتتالية المتوازية متناسبة بنسبة ١ : √٢ فإن **أطوال الاضلاع** المتناوبة تتناصف .

المعين والنجمة الثمانية

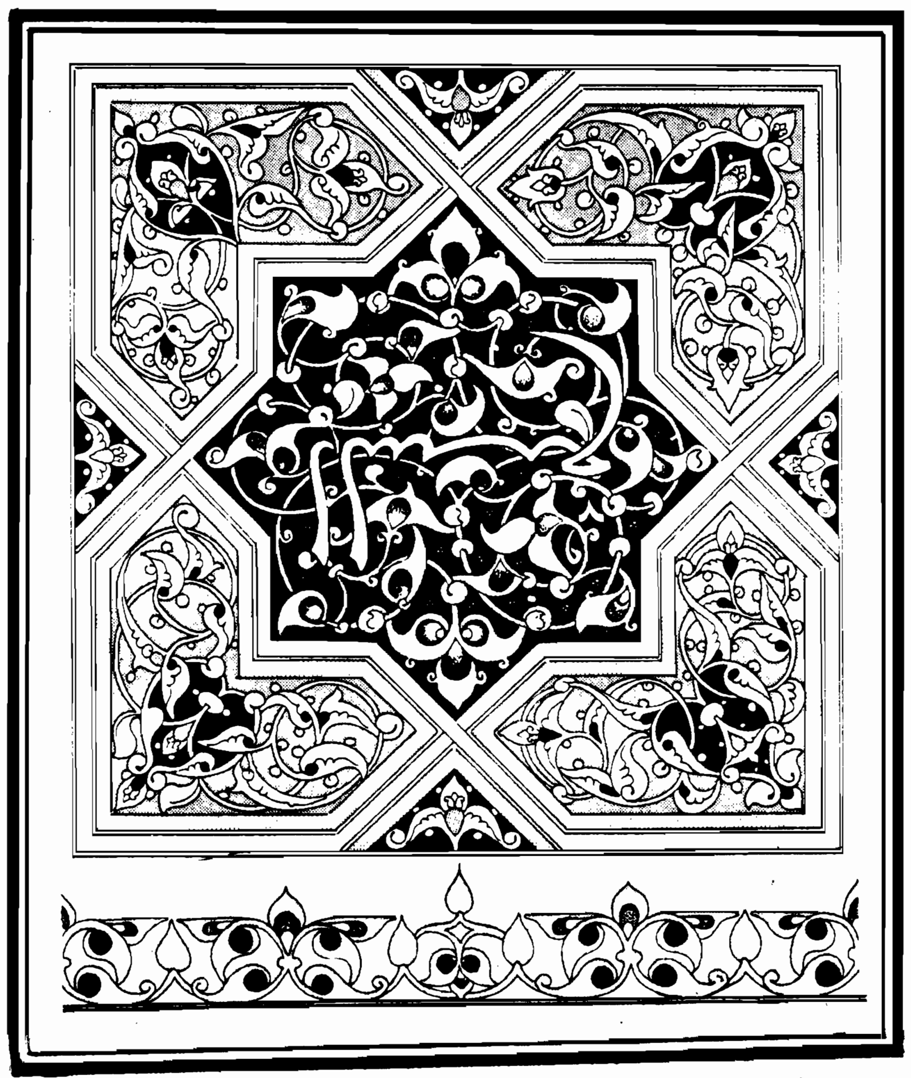
بعض الإنشاءات والخواص للمربع والمسدس وللنجمة الثمانية مستعملة فى تصميمات هندسية فى الزخرفة الإسلامية .

توضح الأمثلة الواردة بالكتاب عن استخدام المربع كوحدة زخرفية **إسلامية وعمل تشكيلات متشابكة ومتوالدة منها .. توضح هذه الأمثلة المبدأ** الذى أردنا توضيحه دائماً بالنسبة للفن الإسلامى . وهو أنه للحصول على رصانة الخطوط لأى تكوين لابد أن يحتوى هذا التكوين على التوازن بين كل من الخط المستقيم والمائل والمنحنى .



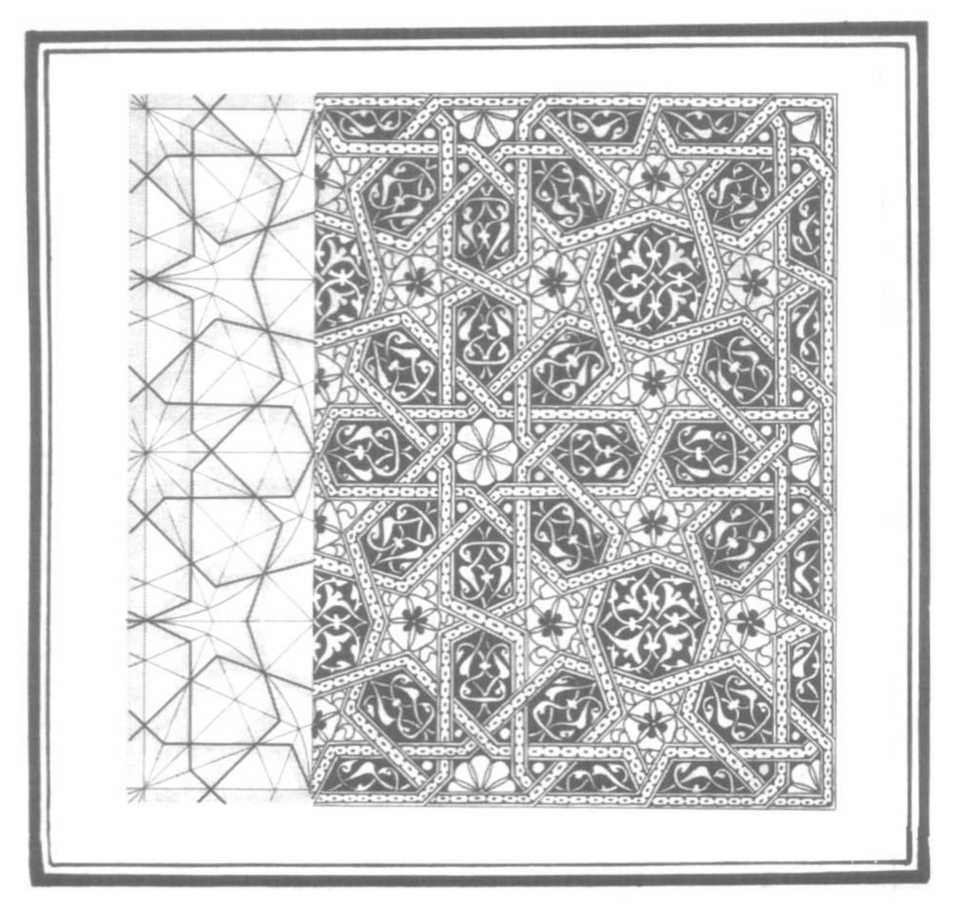
ويلاحظ كيف تم تحقيق توازن الشكل بترتيب الألوان فى الأرضية وكذلك الحصول بهذا الأسلوب على وحدات زخرفية إضافية زائدة متكونة من وضع الألوان وكيفية تنسيقها .

فهناك **خطوط** تسير فى اتجاه أفقى وأخرى فى اتجاه رأسى وثالثة فى اتجاه مائل وتتقابل ثانية بدوائر فى اتجاه عكسى . وهكذا يتم الحصول على أفضل توازن ويتم تصحيح ميل العين للتحرك فى أى اتجاه فى الحال إلى الوضع الصحيح بواسطة الخطوط التى تعطى إحساساً عكسياً للحركة بالنسبة للعين .



زخرفة تفصيلية عبارة عن تصميم معد على شبكة أساسية واستخدم اللون الأزرق والذهبى (ويبدو اللون الأزرق فى هذه اللوحة بلون أسود) واللون الأحمر (موضحاً بالنقط الرفيعة) والكتابة باللون الأبيض بخط الثلث .

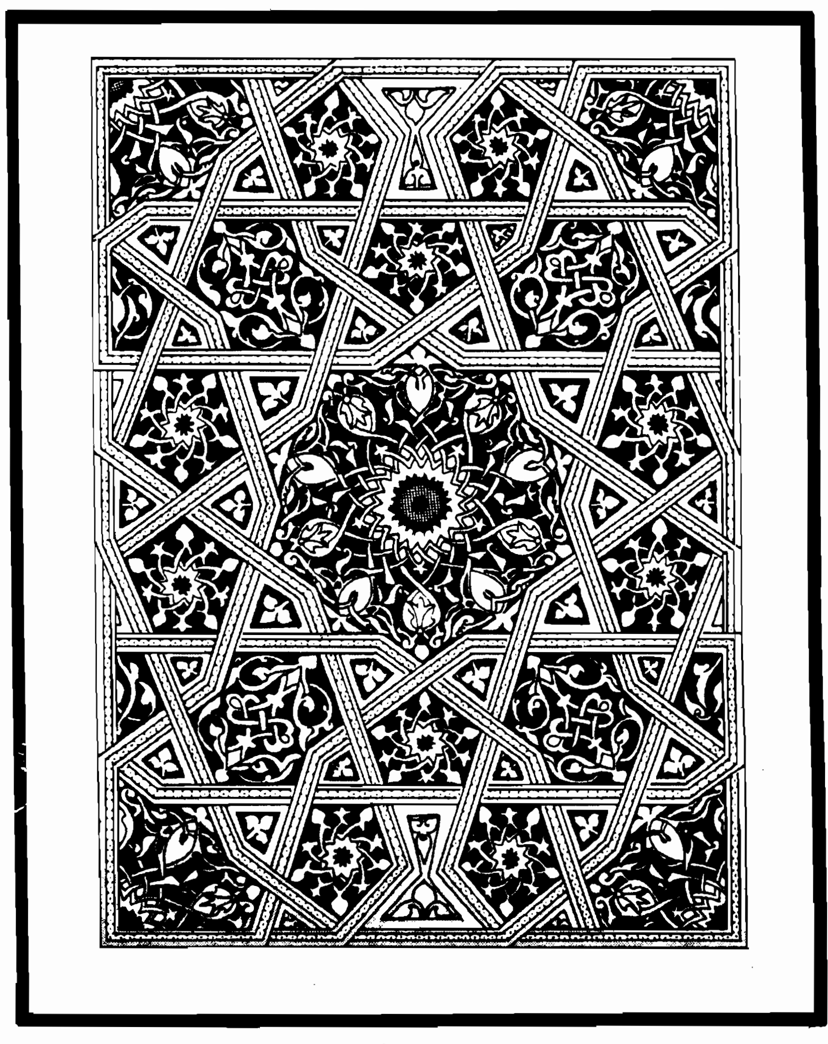
وأينما اتجهت العين تجاه الأشكال الزخرفية نجدها تميل إلى الاستقرار وإطالة النظر والتمعن فى النماذج الزخرفية المرسومة بدقة وإحساس وإتقان . ونجد أن الأرضية الملونة باللون الأزرق سواء فى الكتابات أو الحشوات الزخرفية وتخفف الأرضية الحمراء بزخارف من اللون الأزرق لإعطاء تأثير مبهج ومتألق .



لوحة زخرفية تفصيلية من الصفحات الأولى للقرآن الكريم . **وهى مبنية على شبكة** أساسية وتكون أشعة النجوم **المتماثلة والمثمن** الأصفر الداخلى **من وضع الشرائط المتضافرة فوق الشبكة كما هو موضح بأعلى اللوحة . ويمكن الحصول على تنوعات متعددة فى الزخرفة عن طريق خطوط الشبكة سواء فى المركز أو فى أحد جهات الأشرطة .**

والخطوط الرئيسية فى اللوحة الآتية توضح نفس الطريقة المتبعة فى الزخرفة المتشابكة .

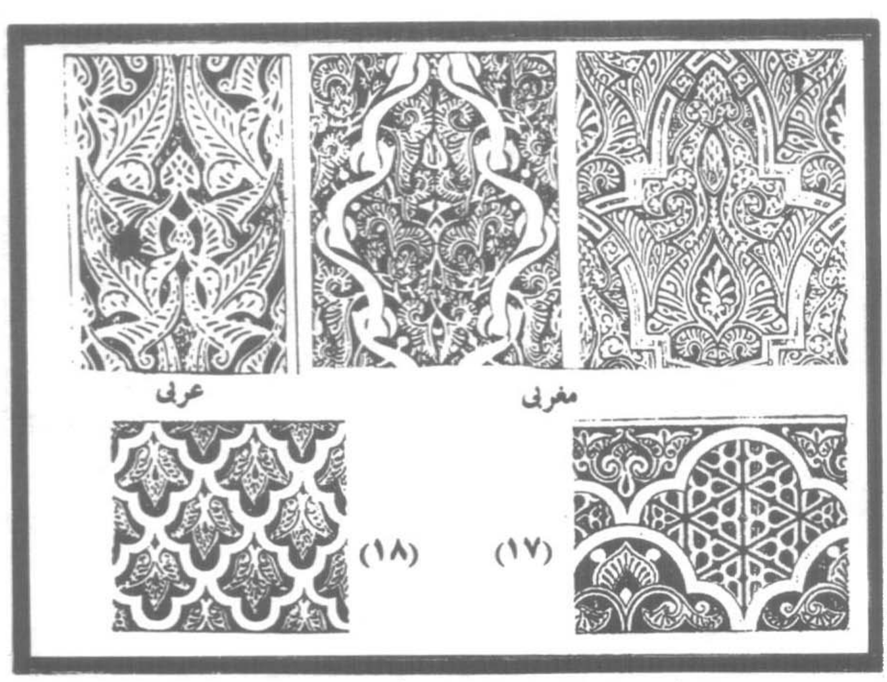
ونلاحظ فى الزخارف الإسلامية المغربية أنها مبنية أساساً على الأشكال الهندسية ومع إحساسنا بالتعقيدات فى التكوينات المركبة الهندسية إلا أنه مع التحليل تبدو بسيطة جدا عندما يوضح طريقة إنشائها .



زخرفة تفصيلية من مقدمة للقرآن الكريم الزخرفة معدة على شبكة ذات عشرة أضلاع .

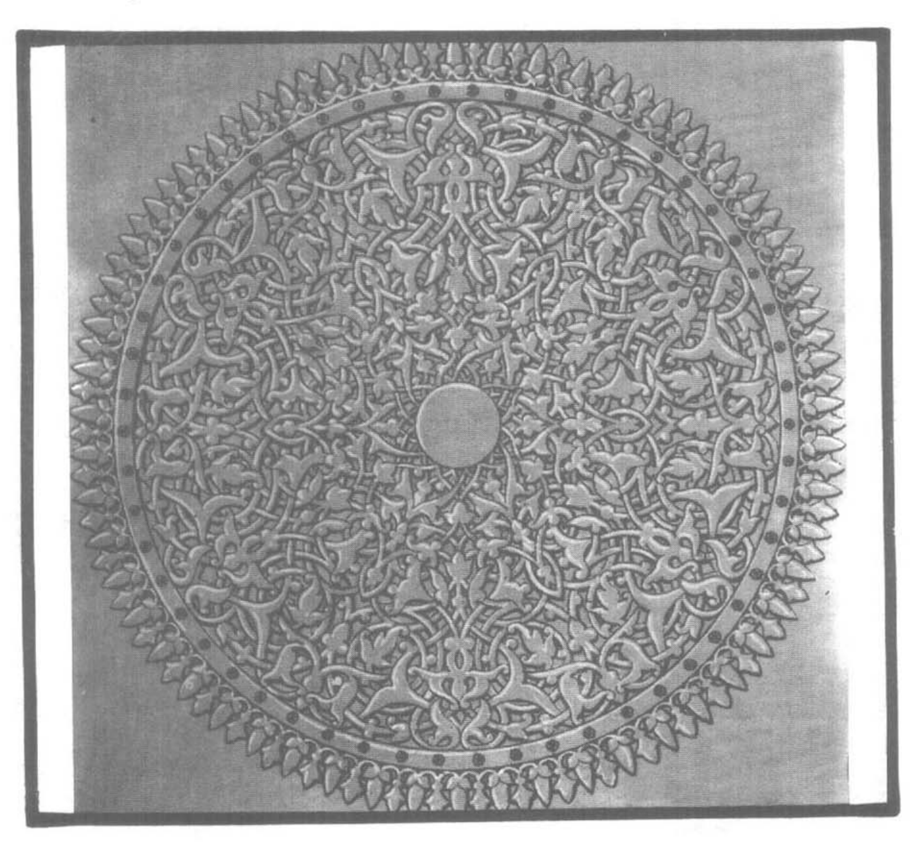
وبمقارنة الفن الإسلامى العربى مع الفن الإسلامى المغربى **نجد أن المغاربة قد** أدخلوا على زخرفة الأسطح مظهراً آخر . بمعنى أنه **كان هناك دائما سطحان مستويان** وأحياناً ثلاثة من الأسطح التى سترسم عليها النماذج الزخرفية . **وكانت توزع على السطح العلوى بتسلط وقوة فوق الكتلة بينما نجد** الزخارف التى فى السطح التالى مجدولة ببعضها مع الزخرفة الأولى . **مشبعة** للسطح المستوى الأكثر انخفاضاً والتى بها تحققت وسيلة بديعة بجزء من الزخرفة تبقى على تأثيرها بالاتساع عند النظر اليها من بعد وتحقق أكبر استقرار وفى أغلب الاحيان عند التفحص من قرب نجد أكثر الزخارف إبداعاً ودقة وبراعة .

وعموماً كانت هناك تنوعات كثيرة من معالجتهم للسطح فنجد أن الزخرفة التى كانت تشكل المظهر الأكثر شهرة فى الزخارف الإسلامية هى التى تمتزج مع السطح الأصلى المزخرف . **ويتضح** ذلك فى النماذج الآتية رقم ١٧ ، ١٨ .



زخارف متداخلة مع السطح الأصلى وهى سمة شهيرة من الزخرفة الاسلامية العربية .

والنموذج الآتى شكل ١٣ من المعدن المطروق وهو شديد الاقتراب من كمال التوزيع للأشكال فى الفن المغربى . فهو يظهر بدقة شديدة التصغير المتناسق للأشكال تجاه المركز للوحدة الزخرفية وهذا يوافق قانون الاستمرارية وعدم قطع التكوين فى الزخرفة المغربية الإسلامية . وهو أنه مهما كان بعد الزخارف ومهما تداخلت الوحدات الزخرفية فإنه دائماً يمكن تتبع أثر الفروع والجذور



شكل ١٣ وحدة زخرفية توضح الدقة الشديدة فى التنفيذ الزخرفى على المعدن المطروق من الفن الإسلامى العربى فى مصر والشام .

لاى وحدة زخرفية وبوجه عام فإن الاختلافات الأساسية التى وجدت بين الطراز العربى الإسلامى والطراز المغربى الإسلامى فى فن الزخرفة تتلخص فى

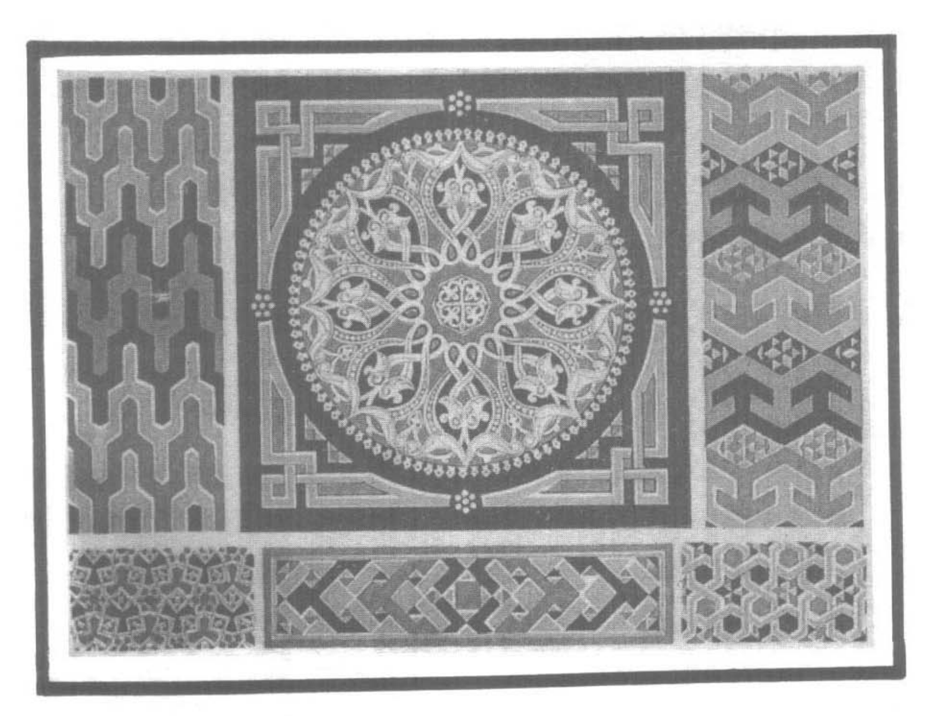
أن المظهر البنائى للطراز العربى الإسلامى يبدو أكثر عظمة وأبهة بينما يبدو الطراز المغربى الإسلامى أكثر ثقافة ورشاقة .

والمثال الآتى لزخرفة فاخرة منقولة من زخرفة الآيات القرآنية وتعطى فكرة كاملة عن فن الزخرفة العربى الإسلامى . وبغير المقدمة الزخرفية من الزهور التى تخل بوحدة الطراز والتى توضح التأثر بالطراز الفارسى . فإننا لا يمكن أن **نجد مثالاً للفن العربى أفضل من ذلك كدرس متكامل فى الشكل واللون** يوضح مميزات الفن العربى الإسلامى .



مثال من زخرفة الآيات القرآنية يبدو فيها الفخامة ومميزات الطراز العربى الإسلامى .

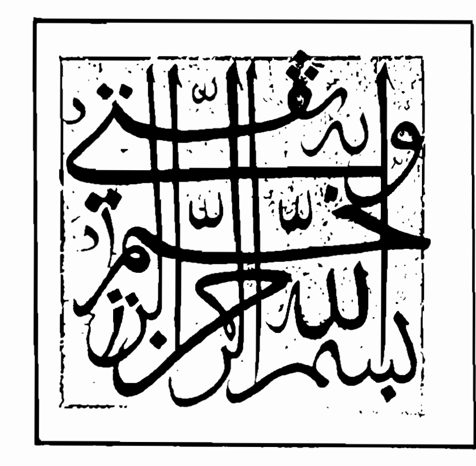
وفى بعض الأمثلة من أشكال الفسيفساء التى تميز بها الطراز العربى الإسلامى مأخوذة عن الطراز الرومانى حيث كانت تكسى أرضيات المساكن بها وهى غالباً من تكوينات هندسية . وكانت نقطة البداية فى كل تكوين معتمدة على الحبل الملتف والخطوط المتداخلة وتقاطع مربعين وتكوينات المثلثات المتساوية الأضلاع من ضمن الشكل السداسى والاختلافات الأساسية نتجت عن خطة التلوين بالخامات المتاحة واستعمالاتهم للفسيفساء فى أماكنها المحددة فى كل طراز ففى الطراز العربى الإسلامى وفى الطراز الرومانى استخدمت الفسيفساء فى كسوة الأرضيات وكانت فى درجات لونية منخفضة وفى الطراز المغربى استخدمت كأفاريز بينما كانت تستخدم بألوان زاهية فى زخرفة المنشآت .





الفن الإسلامى الفارسى

- تقديم
- سمات الفن الإسلامى الفارسى فى العمارة ــ الزخرفة
- الألوان المميزة للزخارف فى الفن الإسلامى الفارسى
- مختارات لنماذج من الزخرفة الإسلامية الفارسية لاستخدامات الفنانين والحرفيين ولأشغال الابرة والتطريز وتصميمات السجاد والأقمشة وغيرها



بسملة بخط الثلث فى الجزء السفلى بينما كتب فى الجزء العلوى كلمة ثقتى بالله على قاشانى من الفن الفارسى أواخر القرن السابع عشر

الفن الإسلامى الفارسى

تقديم :

كانت قوة العقيدة عند المسلمين وبساطتها حافزاً شديداً لإخراج الفرس من المجوسية والوثنية إلى نور الحق لذلك دخل الناس أفواجاً من كل مكان بعد أن نشر سيدنا عمر الدين الحنيف فى بلاد العجم .

وظل العرب يحكمون هذه البلاد وينشرون فيها الدين الإسلامى حتى أوائل القرن الثالث الهجرى وكانت سياسة بنى أمية صبغ الدولة بالصبغة الإسلامية حتى ولى العباسيون الحكم فاستكثروا من الفرس فى المناصب الهامة وعندما ضعفت الدولة العباسية بدأ تفككها إلى دويلات إسلامية فاستقل بنو طاهر بإيران وقد كان طاهر قائداً فى جيش المأمون وولاه خراسان وظل قابضاً على صولجان الحكم فيها خمسين عاماً وقد تعرف المسلمون الآن على جمال الفن الفارسى الإسلامى .

وازدهرت بغداد فى العصر العباسى بقصورها الواسعة وبمتنزهاتها على ضفاف نهر دجلة . وكانت مدينة لمهرة عرفاء الصناعات والحرفة الفنية وقد تعرف العرب فى بغداد على المدنيات الاخرى كالإغريقية والهندية والفارسية والساسانية فنما تذوقهم للجمال الفنى وترجمت كتب كثيرة للإغريق وعلا شأن بغداد ومقدارها .

ويقال إن اسم بغداد هو اسم فارسى معناه (هبة الله) وفى عهد الرشيد سارت القوافل بالتجارة من الهند عبر فارس تحمل التحف من عقيق وياقوت ومنسوجات حريرية والنحاس المشغول المكفت والنجف المزخرف والحلى والمصوغات والعطور وكان الفن فى البداية متأثراً بالفن الساسانى تأثراً قوياً ثم وضح آثار الفن الإسلامى بحيويته التى حررت الفرس من تأثير المجوسية وأصبحت الفنون الإسلامية الفارسية أكثر رقة من الفنون المجوسية . وقد سمح للفرس برسم وتصوير وتجسيم ذوات الروح كما اشتق الفنان الفارسى وحيه من

زهور البيئة من الورد والقرنفل والأزهار البديعة الأخرى .

وكانت الآثار الساسانية مصدراً ثانياً استوحى منه الفرس بنهم فمزجت فى العصر الإسلامى بمحيطاتها وتكون منها صور بديعة .

وتنفرد أسيا الصغرى بأحسن الأمثلة للفن المزدهر المشبع بالتقاليد الإسلامية العريقة . وللسجاد الفارسى شهرته مما كان له الأثر فى توجيه الفنانين كما كان للقاشانى وترابيعه شأن كبير لما رسم عليه من زهر القرنفل كما عنى الفرس بصناعة المنسوجات من الصوف والكشمير وغيره .



لوحة من الفن الاسلامى الفارسى : فتاة فارسية بالزى القومى الإسلامى منقوشة على القاشانى .



منسوج داخل أشكال بيضاوية من متحف فكتوريا والبرت
بلندن من الفن الفارسى .



قطيفة مشجرة بزهر القرنفل والأوراق النباتية

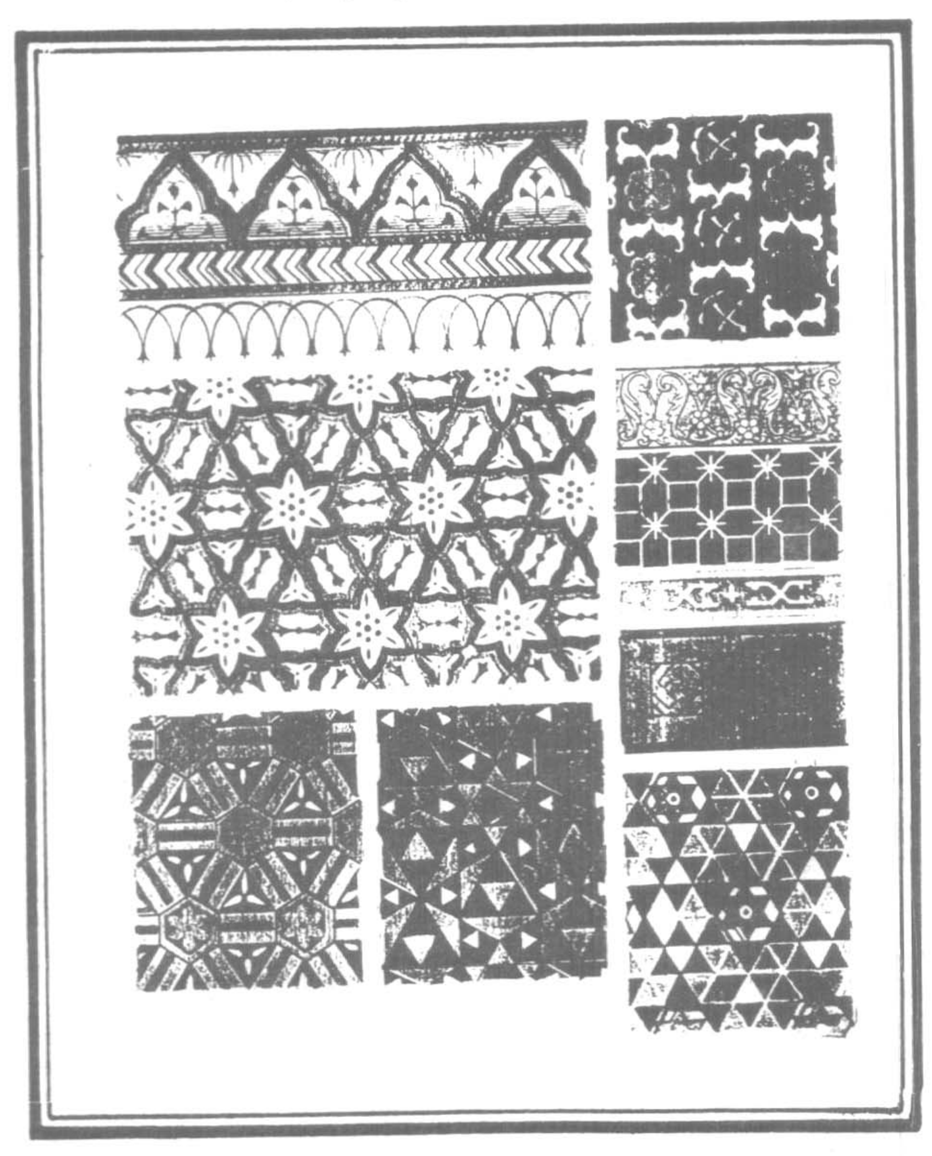
أما العمارة الإسلامية الفارسية فلم تصل إلى كمال المنشآت العربية الإسلامية التى كانت بالقاهرة . برغم تواجد العظمة الوفيرة فى المظهر الرئيسى إلا أن الخطوط الخارجية العامة كانت تبدو أقل نقاءً وتفتقر إلى الرشاقة فى كل مظاهر البناء بالمقارنة بمثيلاتها من الأبنية فى القاهرة . ويبدو لنا أيضاً أسلوبهم فى الزخرفة أقل صفاءً ونقاءً عن الزخرفة الإسلامية العربية والأندلسية .

وعلى عكس إتجاه العرب والمغرب فى الفن الإسلامى كان الفن الفارسى مسموحاً فيه تناول حياة الحيوان وكان لمزج هذه الموضوعات المرسومة من الطبيعة فى زخارفهم أثراً فى المزيد من عدم نقاء الطراز الزخرفى أما فى الزخرفة العربية الإسلامية والأندلسية فكانت الزخرفة مع الكتابة **لابد وأن** تفى بكل احتياج ولذلك أصبحت أكثر أهمية فى تشكيلاتهم . ووصلوا بها إلى درجه عالية من الاتقان والدقة .

أما الزخرفة الإسلامية الفارسية فكانت عبارة عن طراز مختلط **متوافق** مع التقاليد المتمشية مع التقاليد العربية وربما مستمدة من الأصل الشائع مع محاولة الوصول إلى الطبيعية. والتى كانت أحياناً تبدو متأثرة بكل من الطراز الإسلامى العربى والتركى . وقد أعطيت الأهمية الكبرى فى تزيين الكتابات فى الخط العربى فى فارس والتى بدون شك كانت منتشرة فى البلاد الإسلامية التى **سرعان ما انتشر** فيها نفوذ وسيطرة هذا الطراز المختلط الذى ظهر فى زخرفة المنازل فى القاهرة ودمشق وكذلك المساجد والفسقيات والتى تناولت مجموعات من الزهور الطبيعية الموجودة فى حالة ثابتة تنمو من زهرية موضوعة فى حشوات من الزخرفة التقليدية العربية وقد تأثر الفن الهندى الحديث أيضاً بهذه **الفلسفة للفن** الفارسى المختلط .

أما النماذج الهندسية فهى من الزخارف التقليدية العربية الخالصة . ولها صلة كبيرة بالزخرفة العربية ولكنها أقل كمالًا فى التوزيع والنماذج الآتية تمثل **أعمالاً** من البلاطات والقيشانى والفسيفساء والتى استعملت بكثرة عند الفارسيين . وبالمقارنة بينها وبين أعمال العرب والغرب من الموزاييك تظهر علامة انحطاط وتدهور فى كل من التوزيع للشكل وترتيب اللون .

ومن خلال الموضوعات التى سيتم عرضها للفن الإسلامى الفارسى يتضح أن الألوان الثانوية والألوان الثلاثية كانت هى المسيطرة والسائدة أكثر من الفن الإسلامى العربى أو المغربى . التى كانت عبارة عن اللون الأزرق والأحمر والذهبى بصورة غالبة وفى . توافق بين الألوان وبعضها .

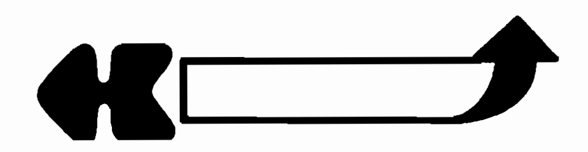


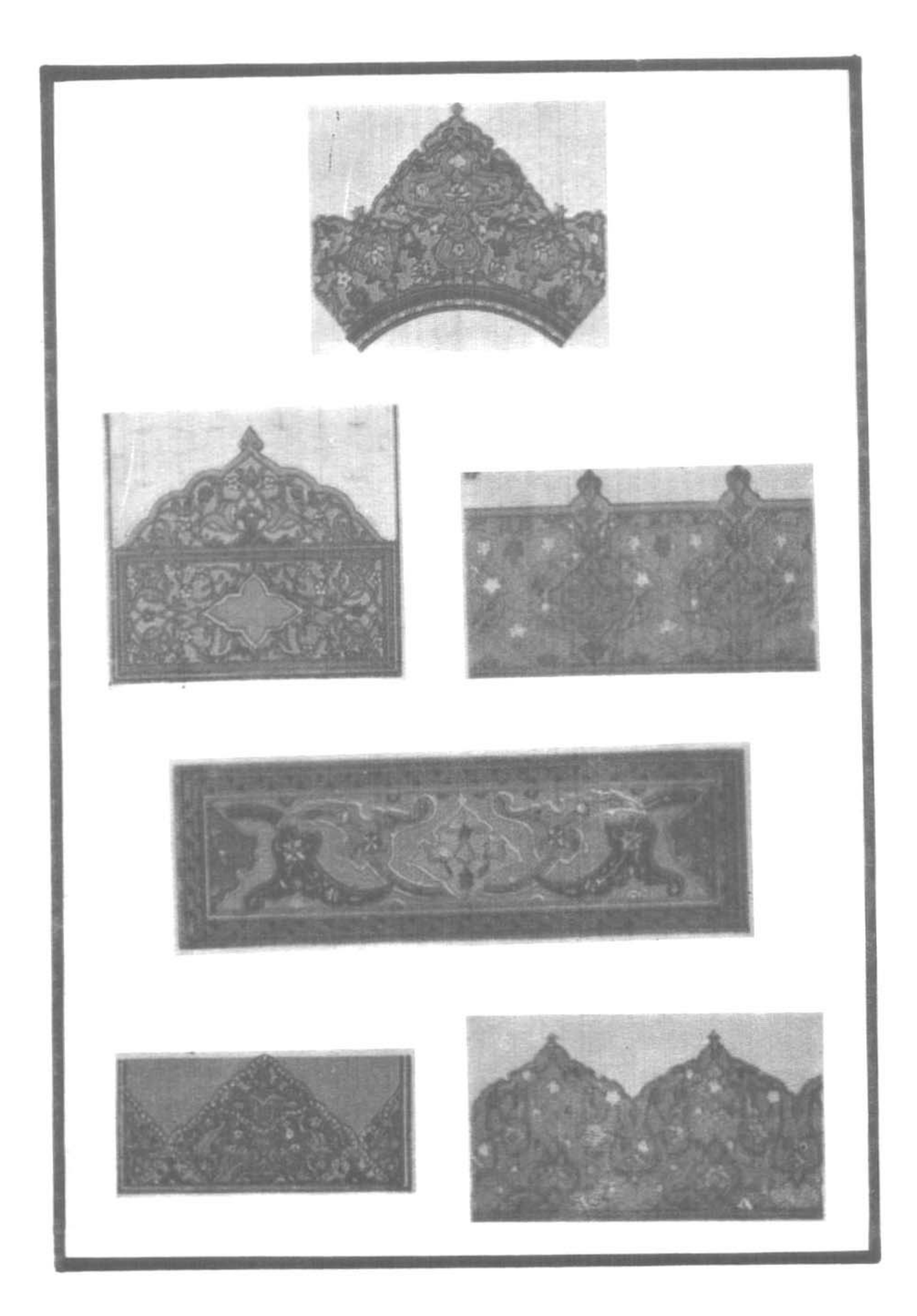
أعمال من القيشانى والفسيفساء والتى استعملت بكثرة فى الفن الفارسى .

أما الألوان الفارسية فلا حصر لها وكانت لها درجات لونية متفاوتة فاستخدم الوردى البهيج متدرجاً أو القرنفلى . وأيضا اللون الفستقى أما اللون الأصفر والعاجى والبيج فلم تتدرج ألوانها ــ وغالباً ما استخدمت فى الأرضيات المنقوشة وإذا كانت الأرضية قاتمة فإن لونهاالمتممها مع التوافق لابد أن يستخدم لإكمال الأثر الفنى المنشود وأيضاً استخدم الأزرق البروسى المتدرج بمختلف ظلاله وعندما يقسم السطح تتخذ ألوانه من فصيلة لونية متحدة ويختص قلب التصميم بلون عميق كالأحمر أو الأخضر بكامل قواهما بشرط استخدام الفصيلة المكملة والمتممة للون .

والزخارف الفارسية التالية قريبة الصلة بدرجة كبيرة من الزخرفة الإسلامية العربية وكانت هى الزخارف المتصدرة لأبواب وفصول الكتابات الفارسية .

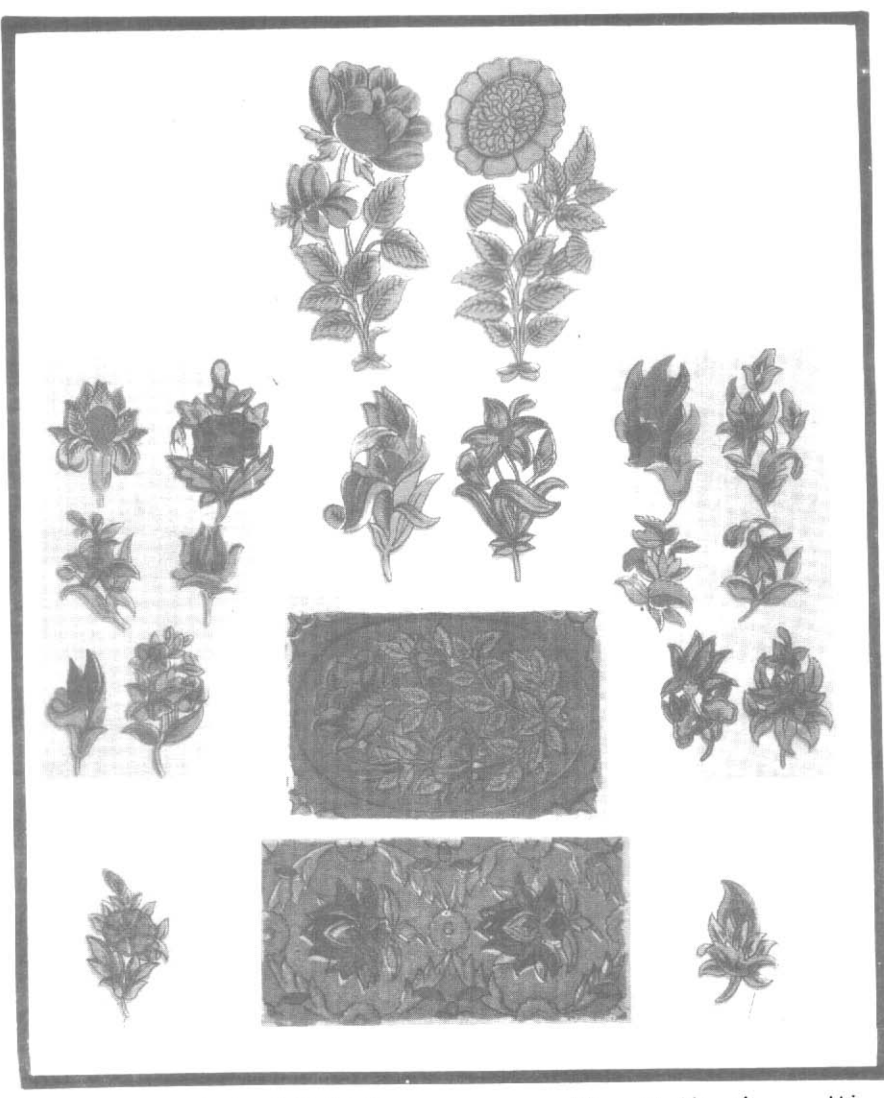
وبمقارنتها بالزخرفة العربية للكتابة سنجد التماثل العظيم فى جميع الخطوط الرئيسية لتوزيع الزخارف وأيضاً فى زخرفة السطح فى الوحدات الزخرفية نفسها . ولكن نجد أنه ليس هناك مساواة فى توزيع الكتل . مهمايكن فإن نفس الصفات العامة الرئيسية سائدة ومتقلبة فى هذه الزخرفة .





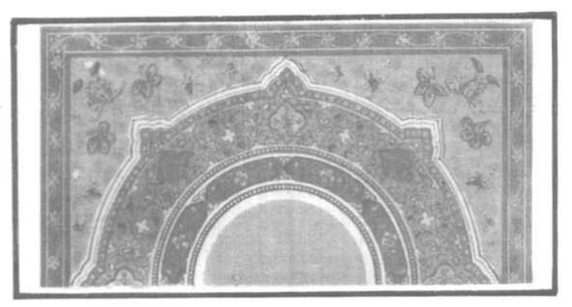
زخارف من الفن الإسلامى الفارسى قريبة الصلة بالزخرفة الإسلامية العربية .
وهى الزخارف المتصدرة للأبواب والفصول فى الكتابات الفارسية .

وفى النماذج الزخرفية الآتية نلاحظ أن **التصميمات توضح** مزيداً من الرشاقة . وأن هناك بساطة فائقة وتعرض مدى المهارة الفائقة والتفنن فى الترجمة التقليدية للزهور الطبيعية وتبدو هذه النماذج على قدر كبير من القيمة الفنية حيث توضح أقصى حد وصلت اليه الترجمة أو النقل التقليدى عن الطبيعة ولكن بغير إفراط .

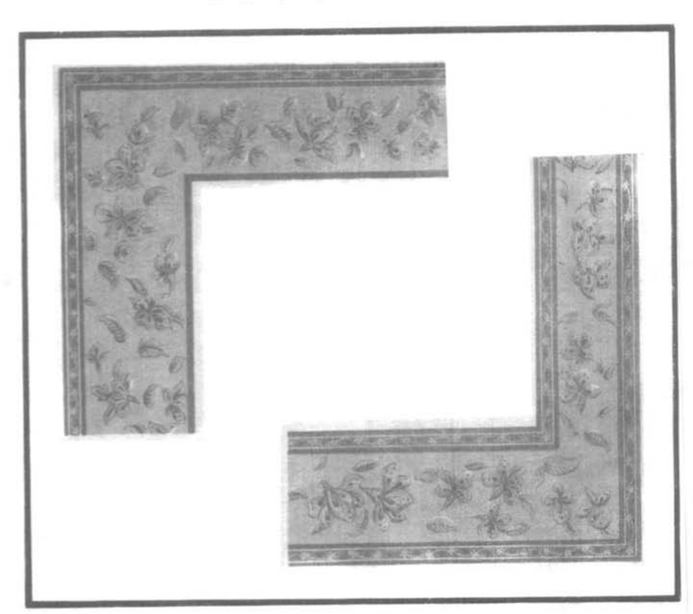


نماذج من الفن الإسلامى الفارسى توضح مدى المهارة الفائقة فى النقل من الطبيعة للزهور واستخدامها زخرفياً .

فعندما تستعمل الزهور الطبيعية فى الزخرفة نجدها محورة إلى أشكال هندسية لا تحتوى على ظل أو درجات فى اللون .



تظهر هذه الزخارف التى تشكل صفحة العنوان للكتاب كما تظهر الشرائط هذه الشخصية الممتزجة بالزخرفة الأصلية الإسلامية منظمة فى تكوينات مع الزخرفة المنقولة من العناصر الطبيعية والتى نعتبرها من مميزات طراز الفن الإسلامى الفارسى والتى تبدو منقولة بكثير من التدهور عن الفن العربى والمغربى .

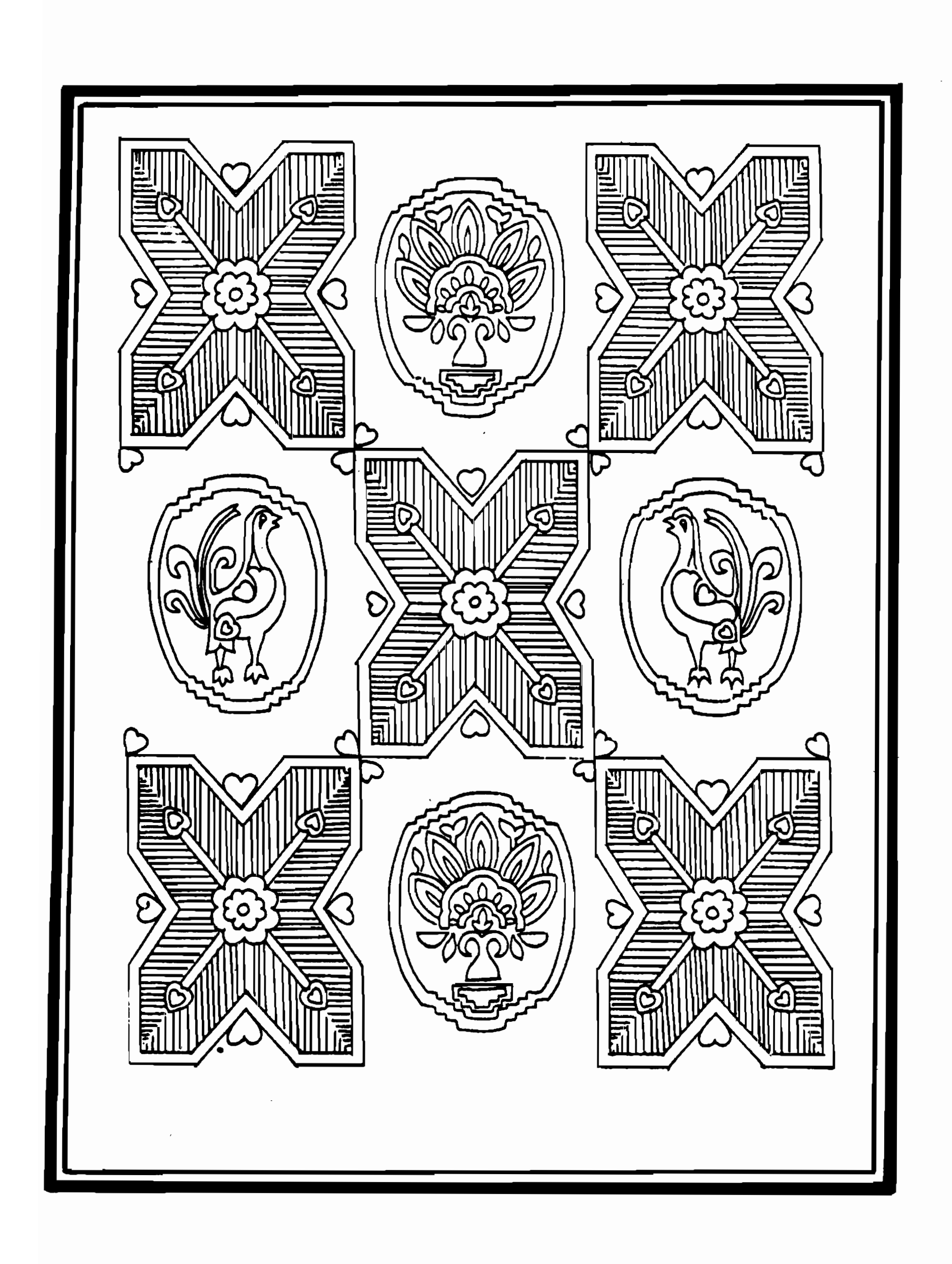




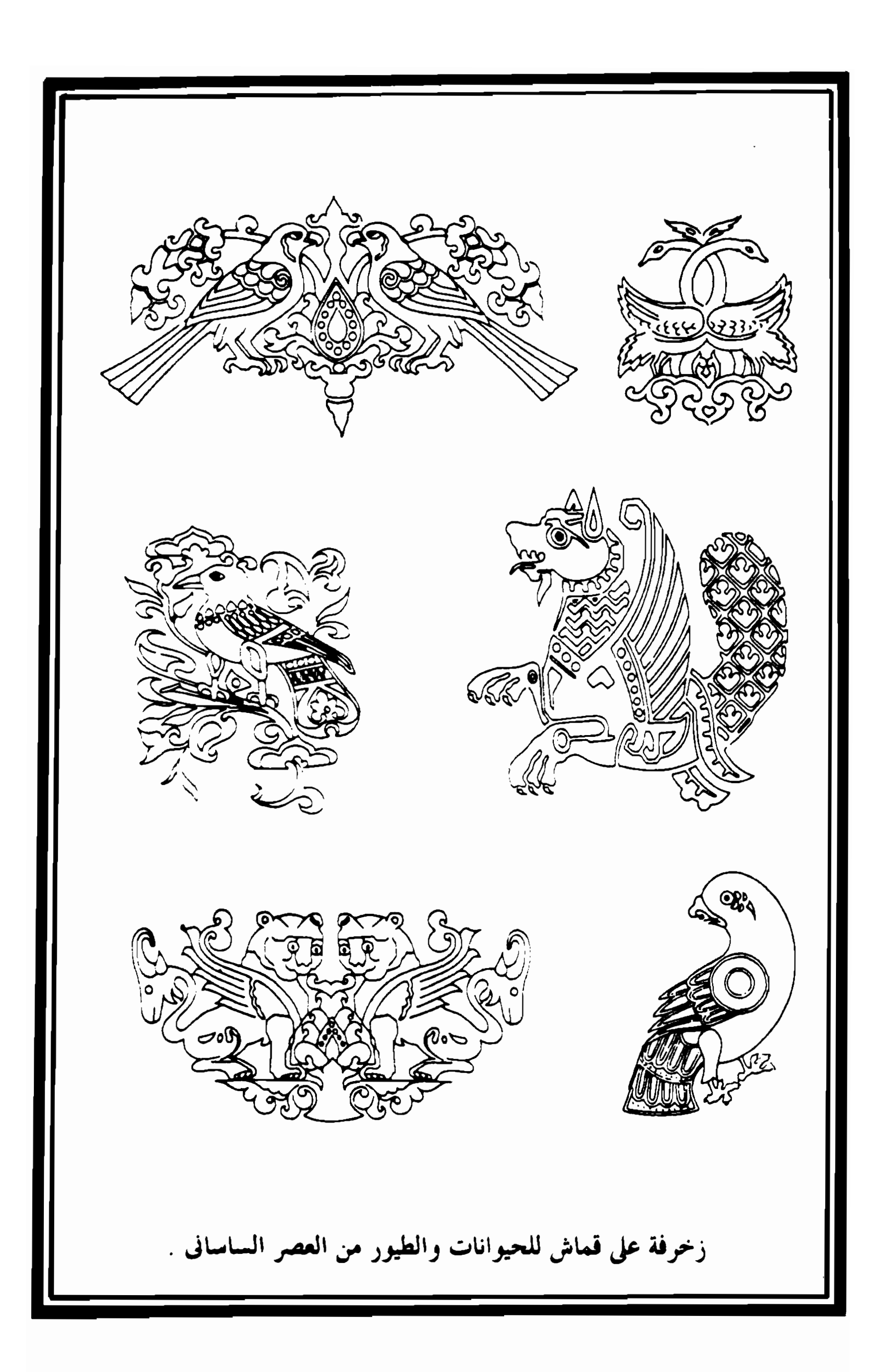

مختارات لنماذج من الزخرفة الإسلامية الفارسية

لاستخدامات الفنانين والحرفيين ولأشغال الأبرة والتطريز وتصميمات السجاد والأقمشة وغيرهما . من أعمال السيراميك وأشغال الخفر والمعادن .

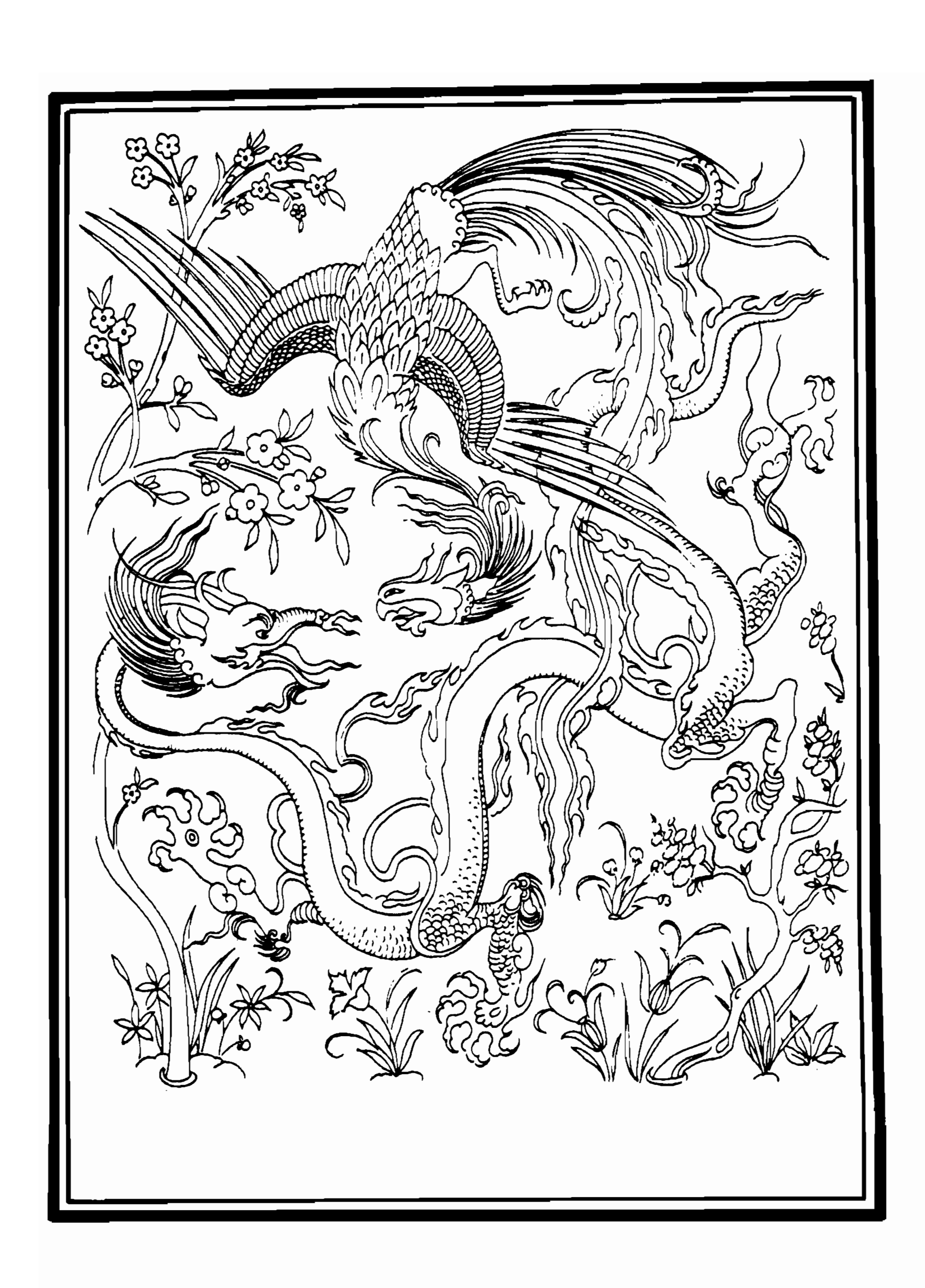
تصميم زخرفى فارسى على نسيج حريرى عام ١٦١٢



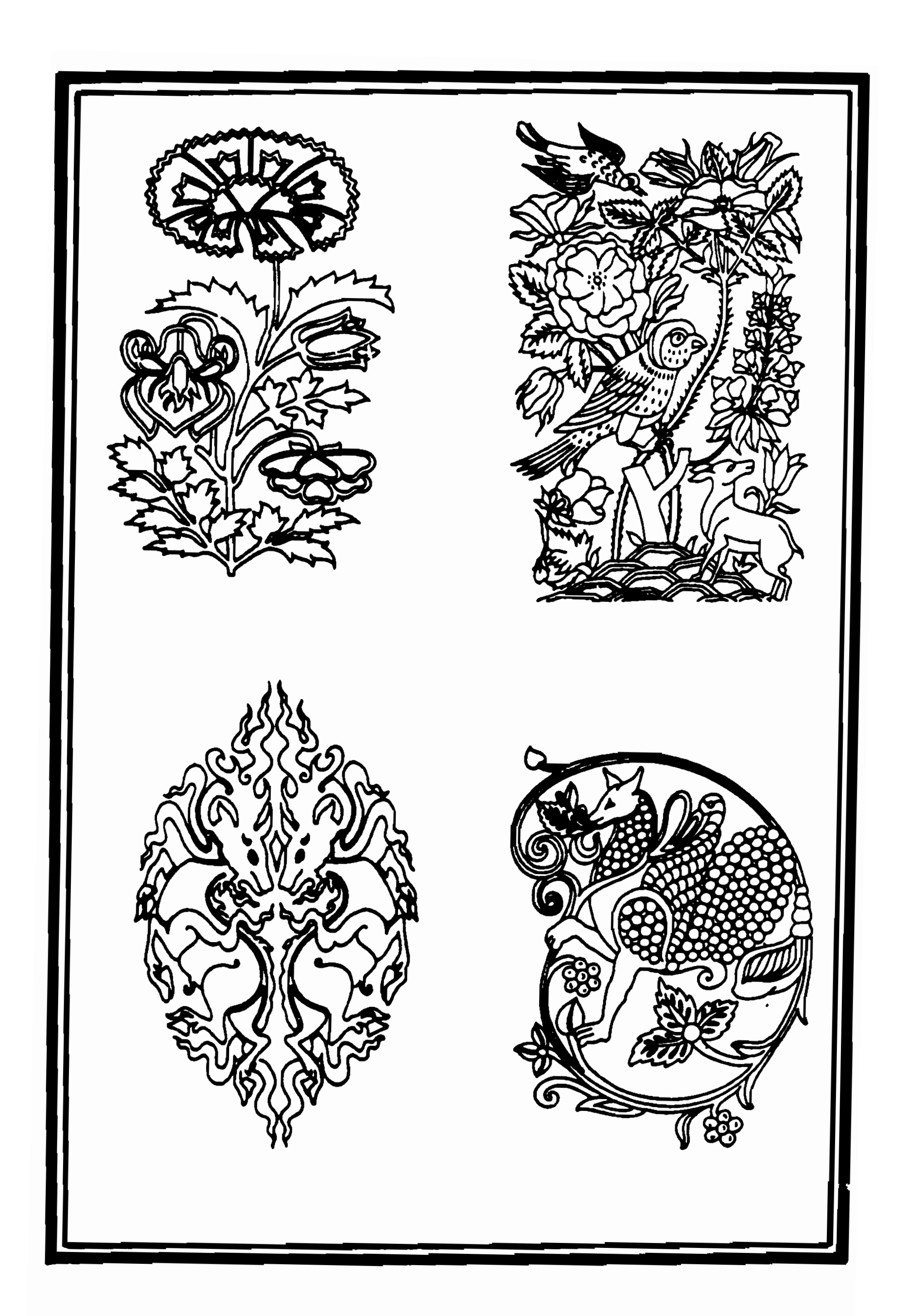
زخرفة ساسانية على قماش مبرد من القرن السادس .



زخرفة على قماش للحيوانات والطيور من العصر الساسانى .



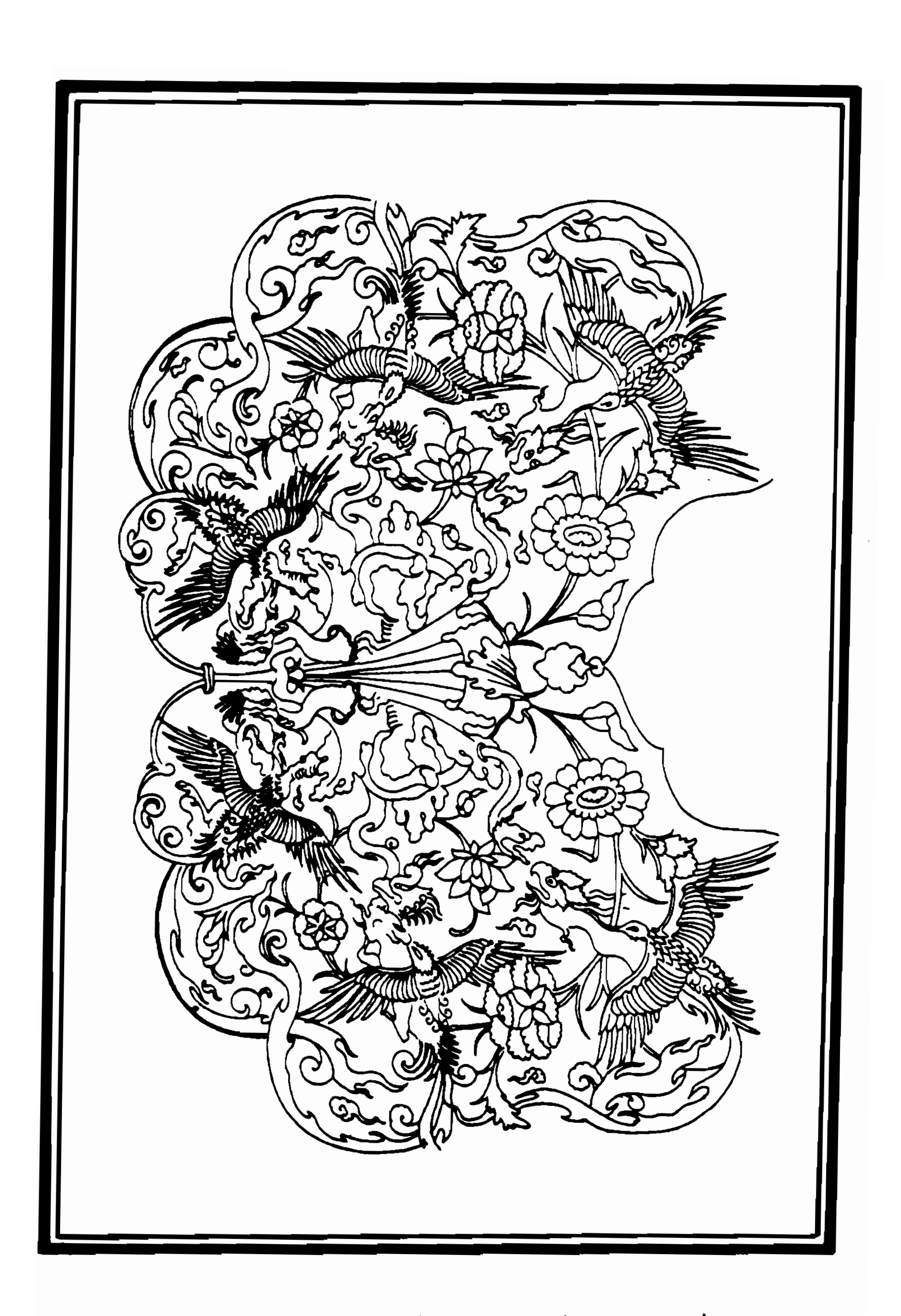
من الزخارف المعدة للتطريز على الأقمشة والملابس تصميم من القرن الخامس عشر يمثل التنين والعنقاء . وهى مقتبسة من الموتيفات الصينية .



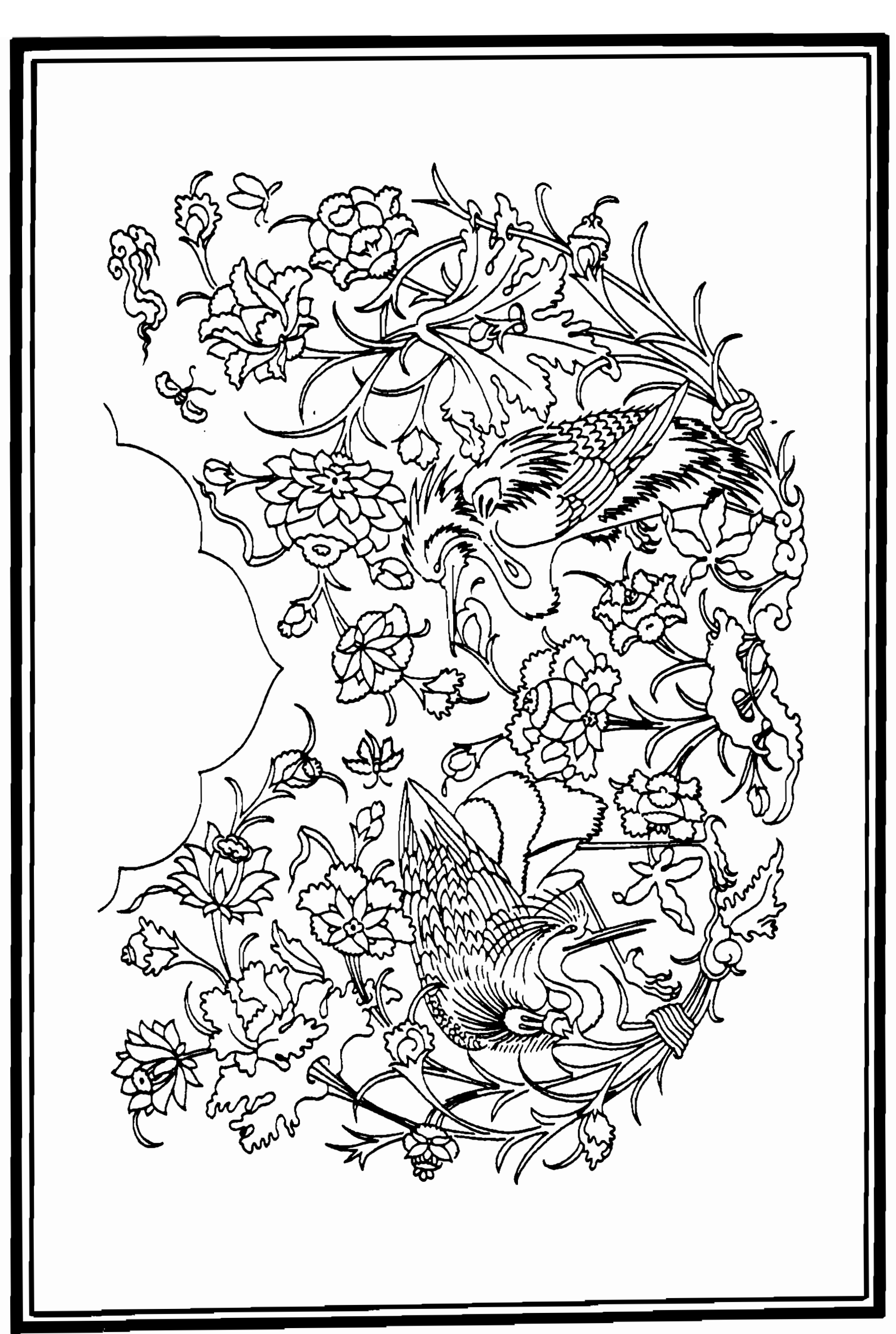
تصميمات لزخرفة الأقمشة من عصور مختلفة . فى الفن الفارسى الإسلامى . وهى تحمل الصفات المميزة لذلك العصر .



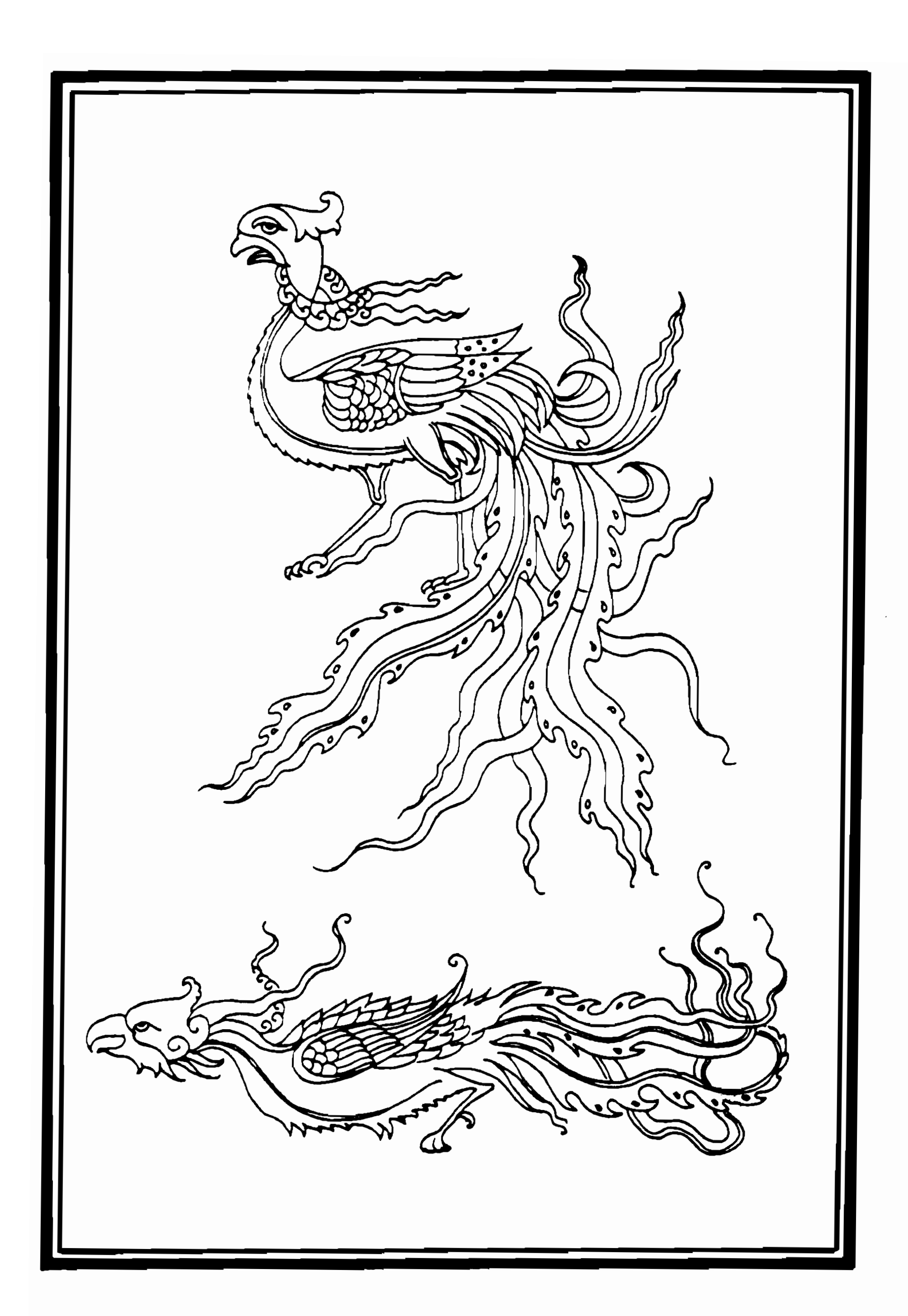
تصميمات للأقمشة تتضمن الطيورا والزهور لزخرفة الأقمشة بنماذج مميزة للفن الإسلامى الفارسى



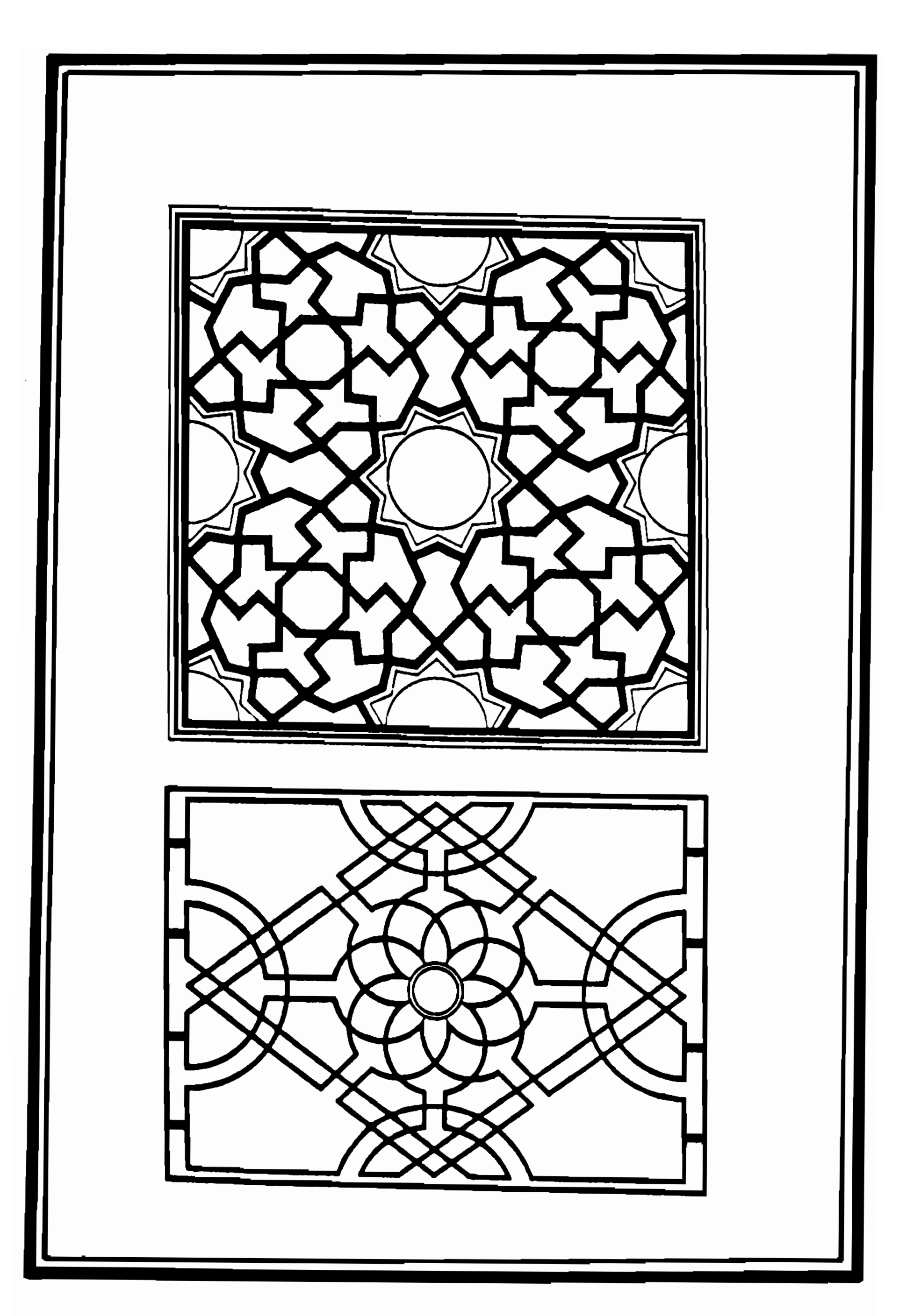
زخارف على سجاد فارسى تتضمن طائر خرافى من القرن الخامس عشر .



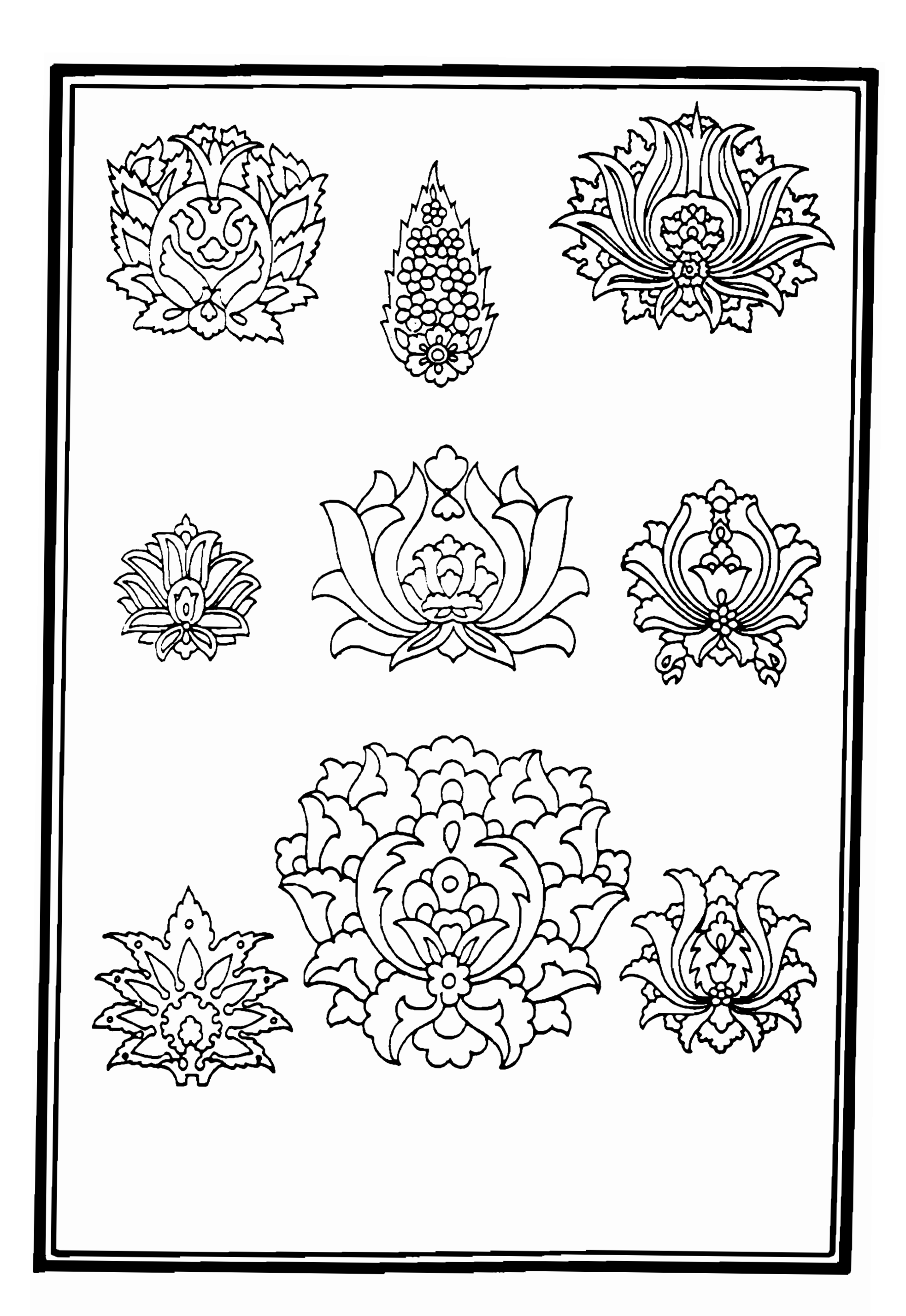
زخرفة فارسية من القرن الخامس عشر تصلح لأشغال الإبرة والتطريز وأشغال السيرما خاصة باستعمال الخيوط الذهبية والفضية . مع ألوان زهرة القرنفل المميزة لفن الزخرفة الفارسى



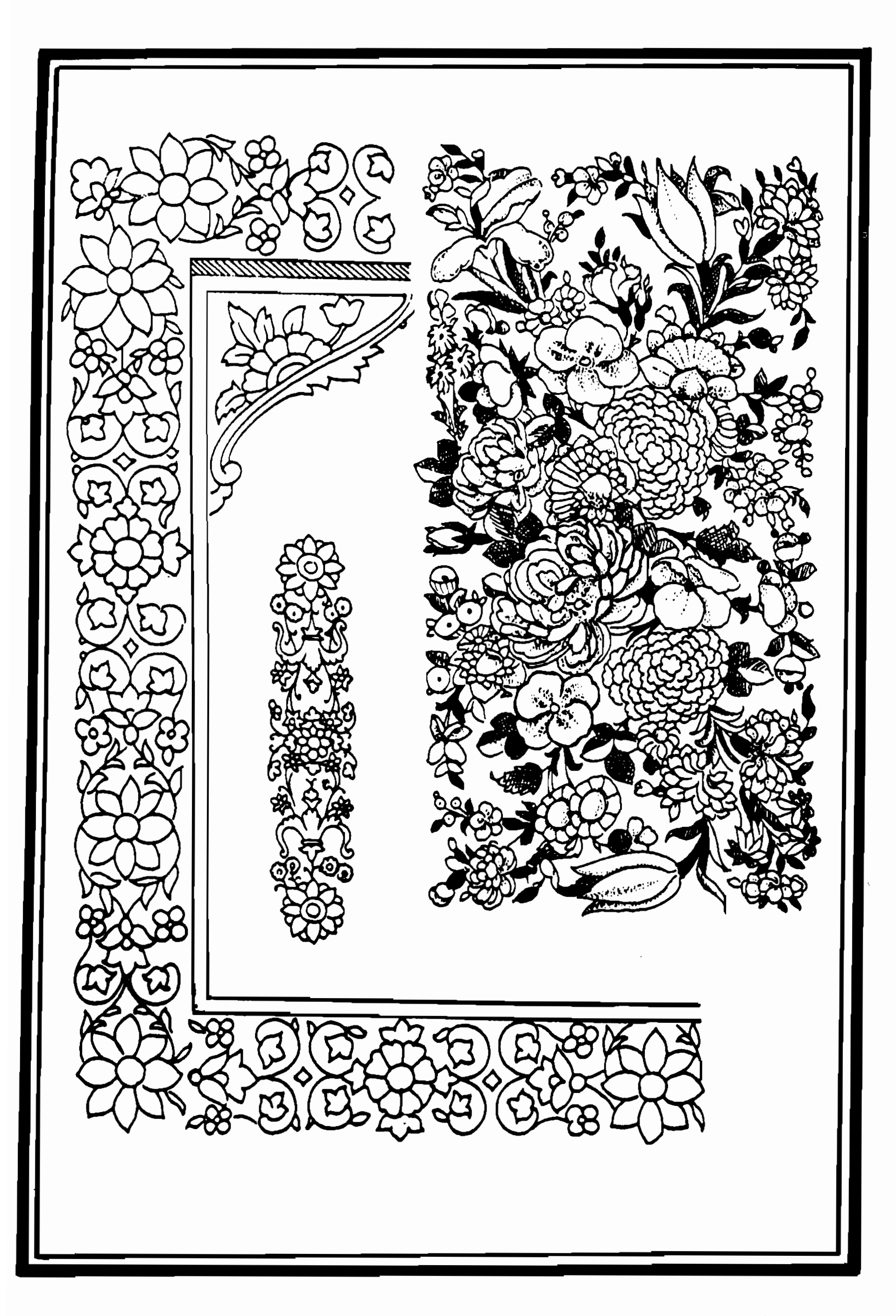
رسوم لطائر العنقاء للهوامش والكنارات حول الكتابات الفارسية . يبدو فيها التأثر بالفن الصينى الذى كان سائدا فى منتصف القرن الخامس عشر .



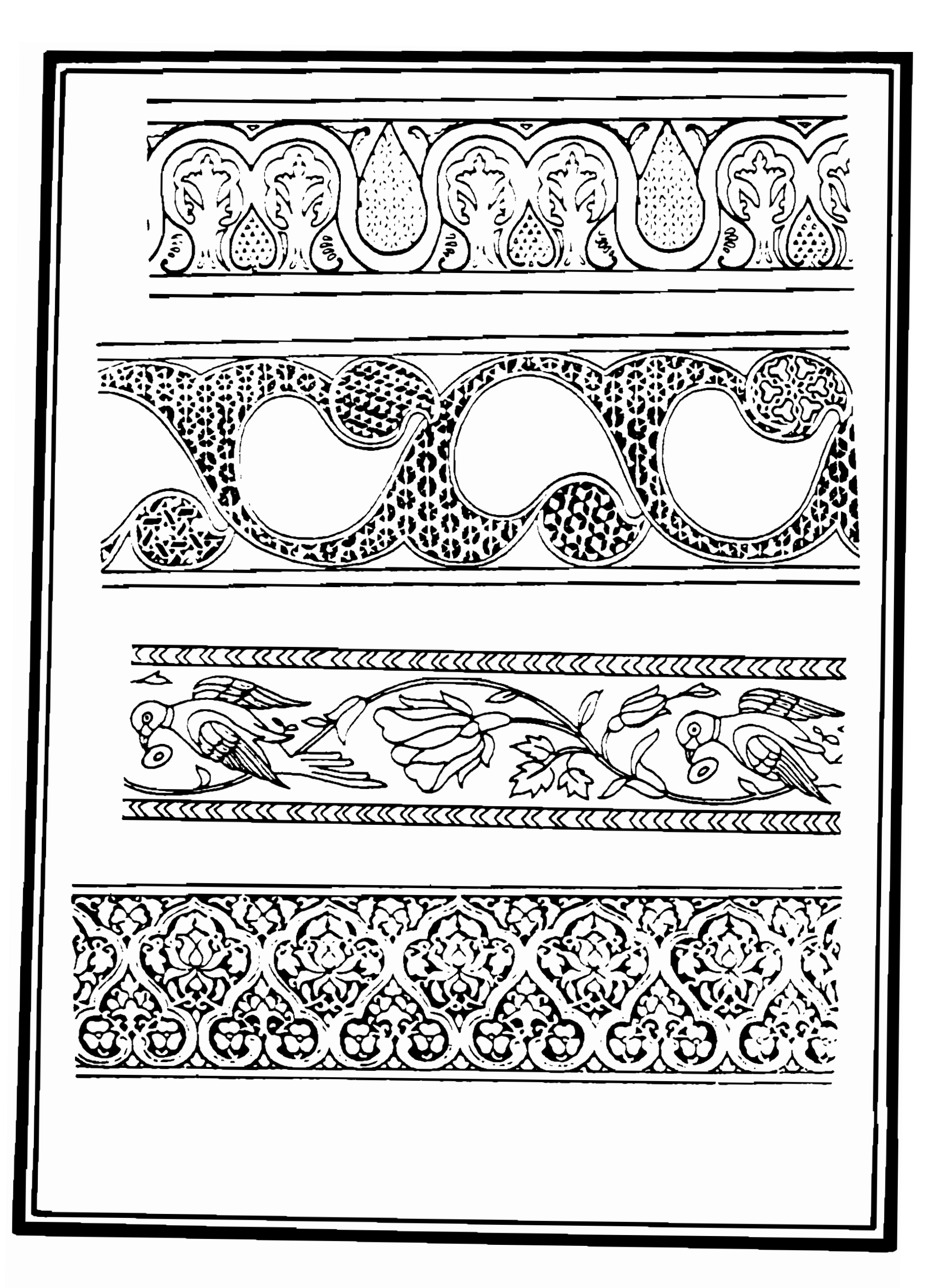
التصميم العلوى زخرفة بالموزييك فى مدخل بهو القبة الكبير فى مسجد جامى فى أصفهان من القرن السادس عشر . والتصميم السفلى عبارة عن زخارف قرآنية .



زخرفة من الزهور من الفن الفارسى الإسلامى من أصفهان .

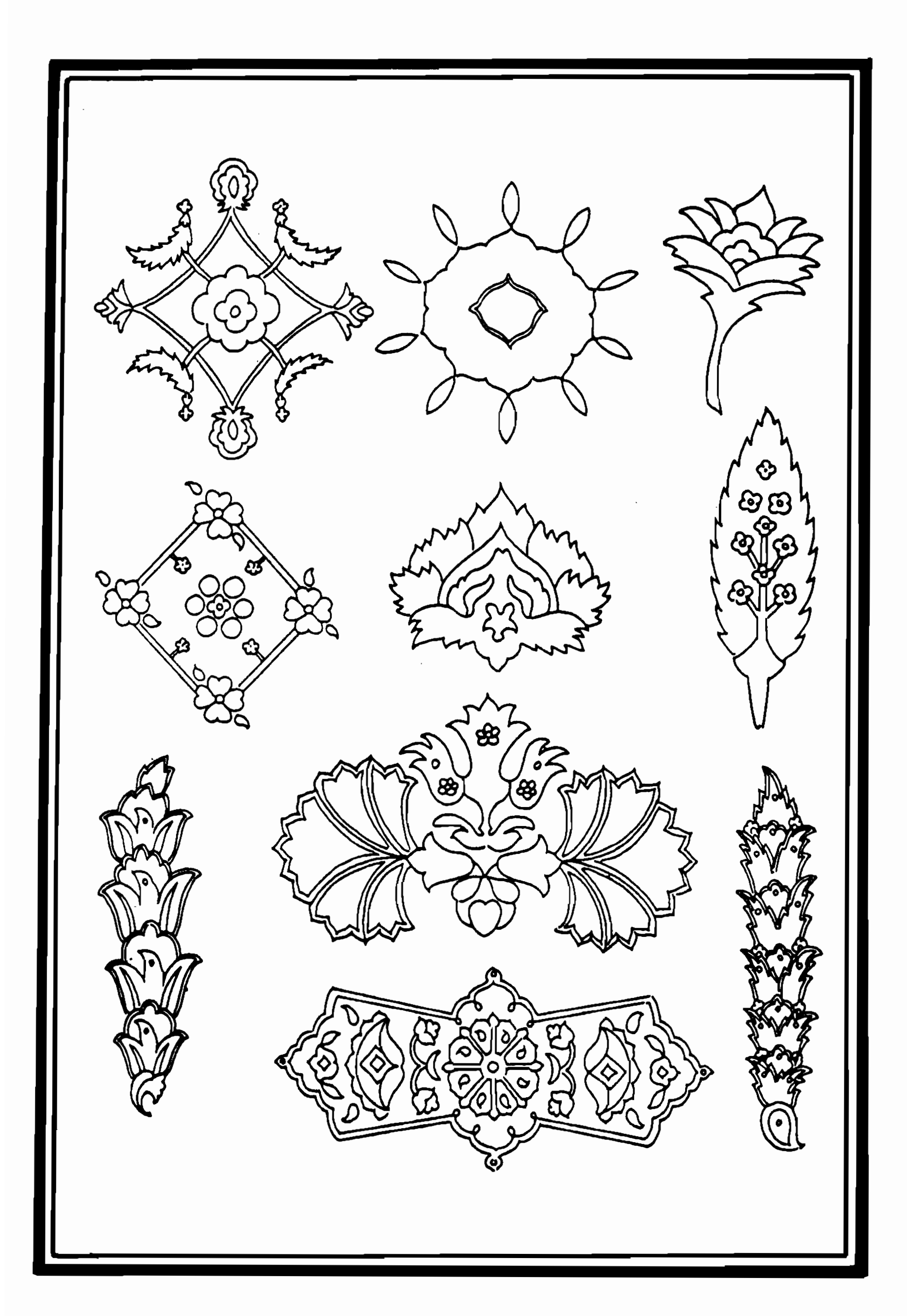


على اليسار زخرفة على الزجاج من القرن الثالث عشر وعلى اليمين رسم على صندوق مطلى بالأستر (الجملكة) من القرن التاسع عشر .



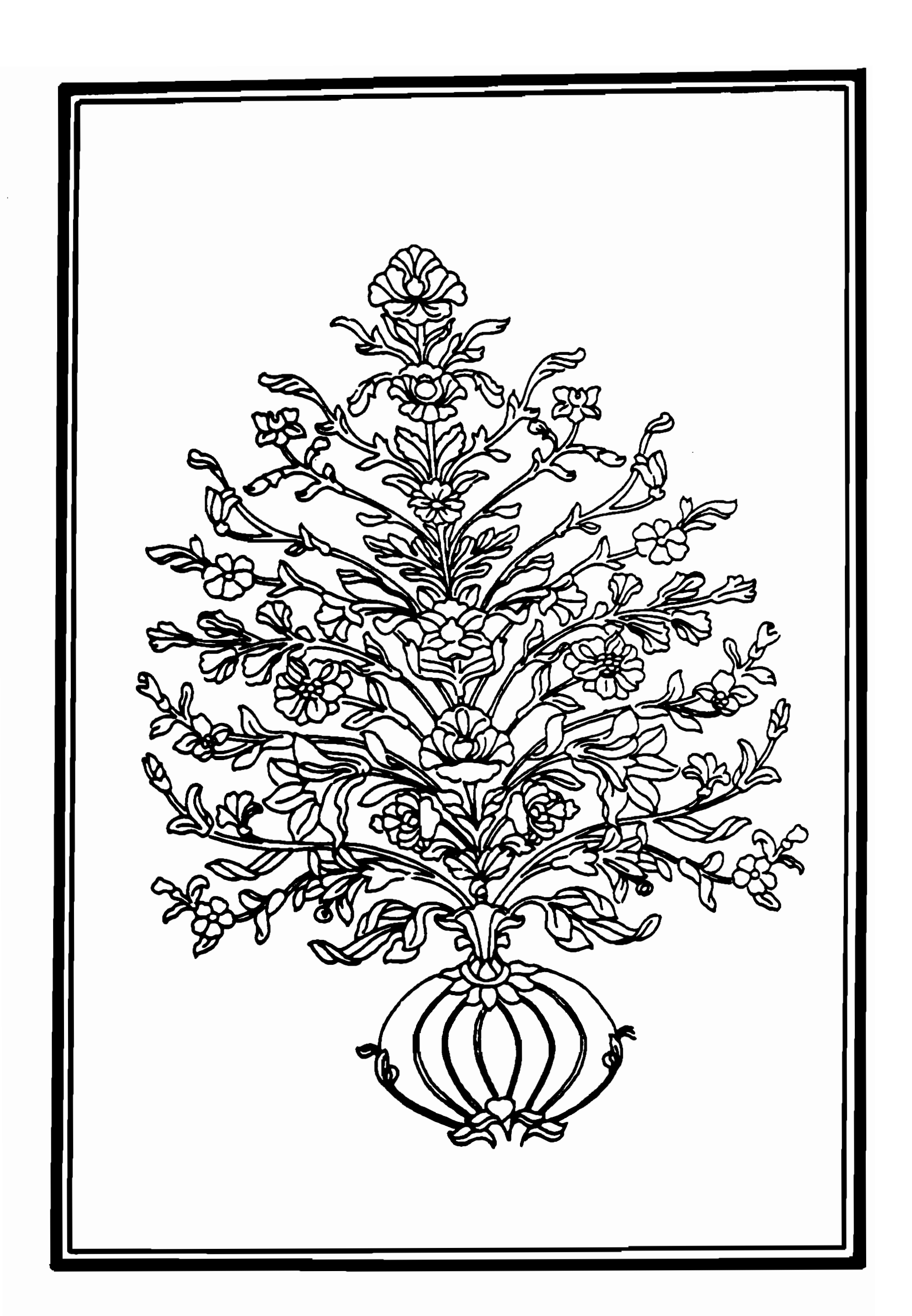
شرائط وكنارات بتصميمات زخرفية فارسية مناسبة للأقمشة والملابس من كاشان القرن الثامن عشر .

من أعلى إلى أسفل زخارف بارزة من الاستوكو من القرن الثالث عشر وزخارف ريليف ستوكو من القرن الحادى عشر والثانى عشر .

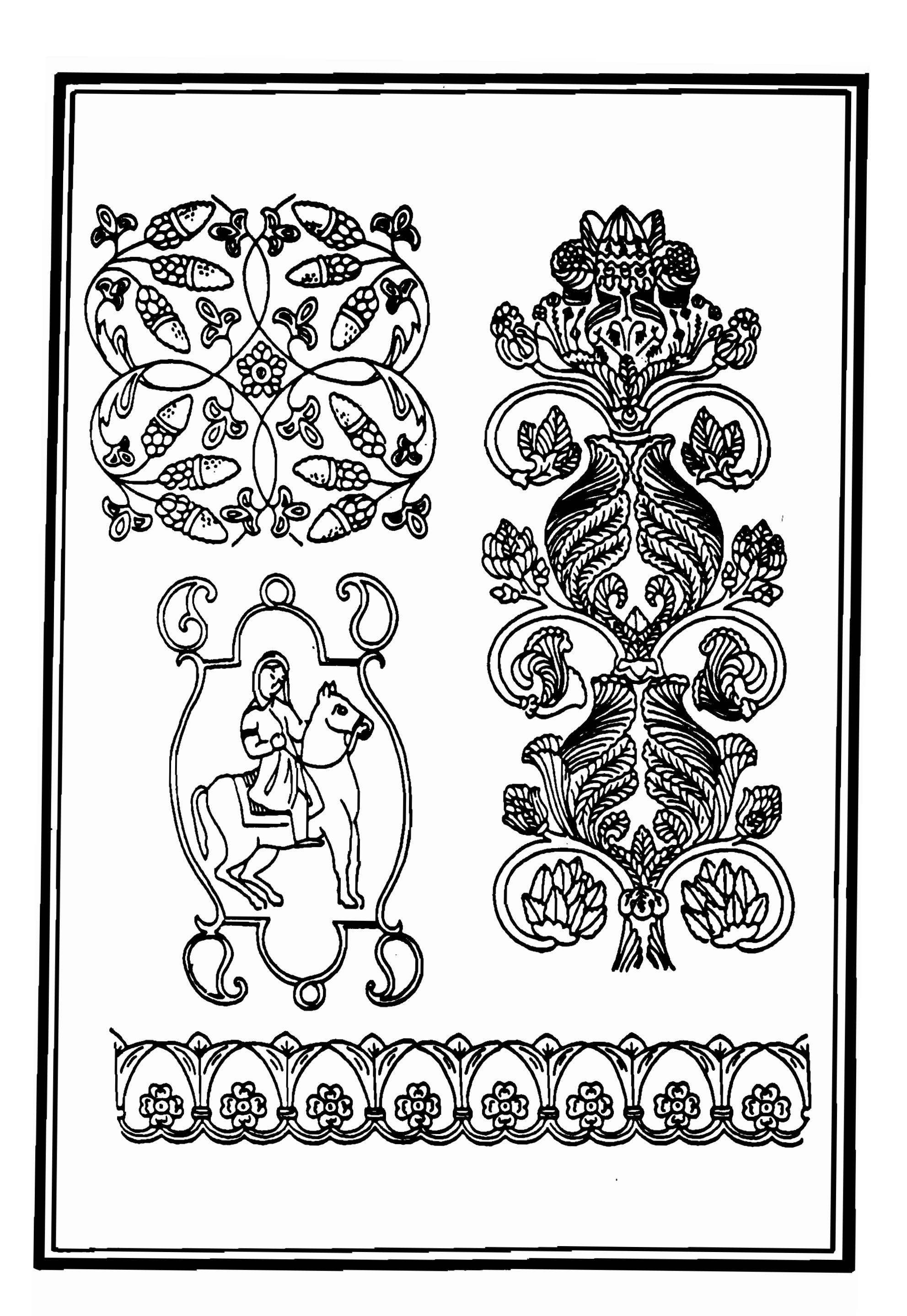


زخارف من الزهور من موضوعات فنية من اقليم خراسـان

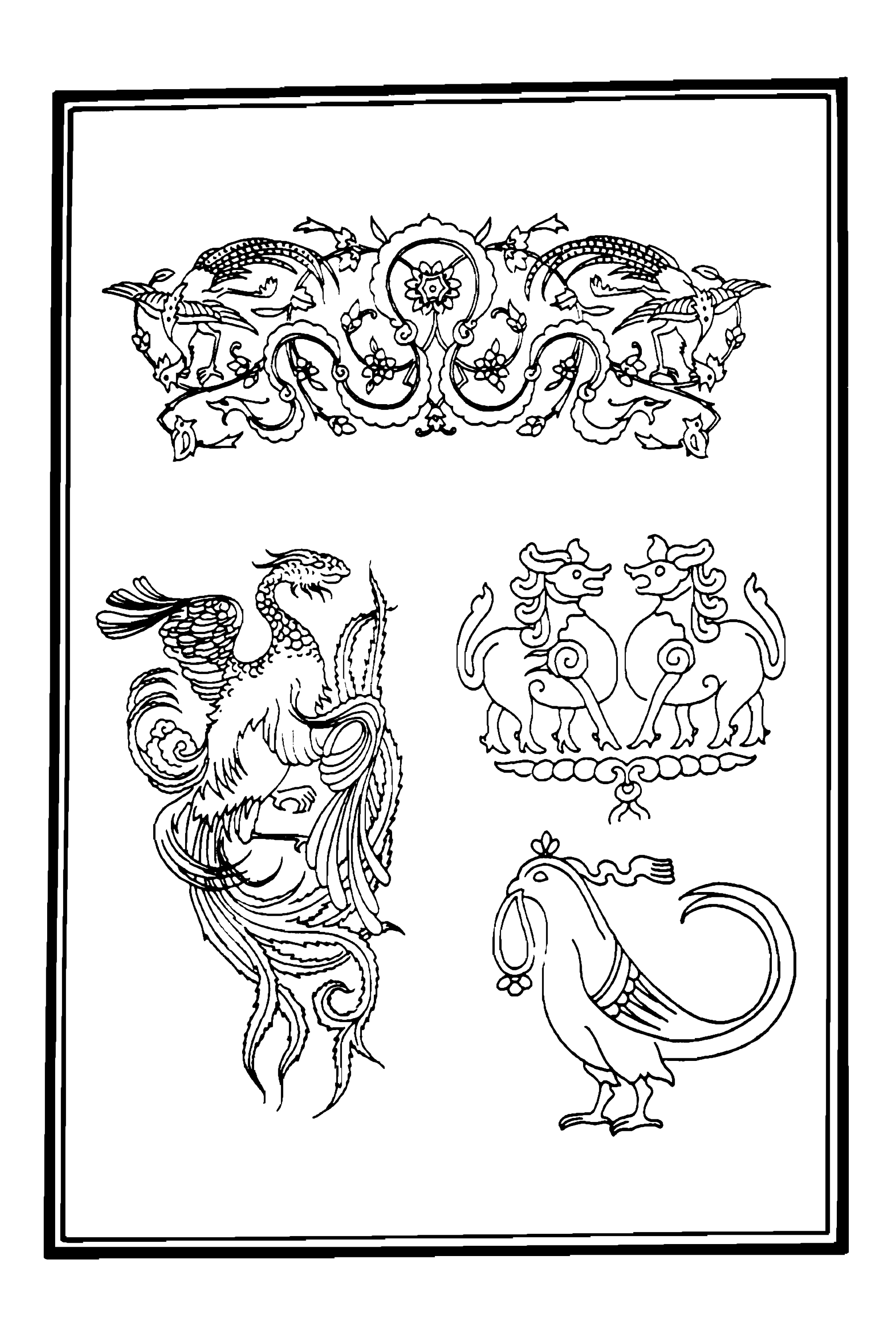
أوائل القرن السابع عشر .



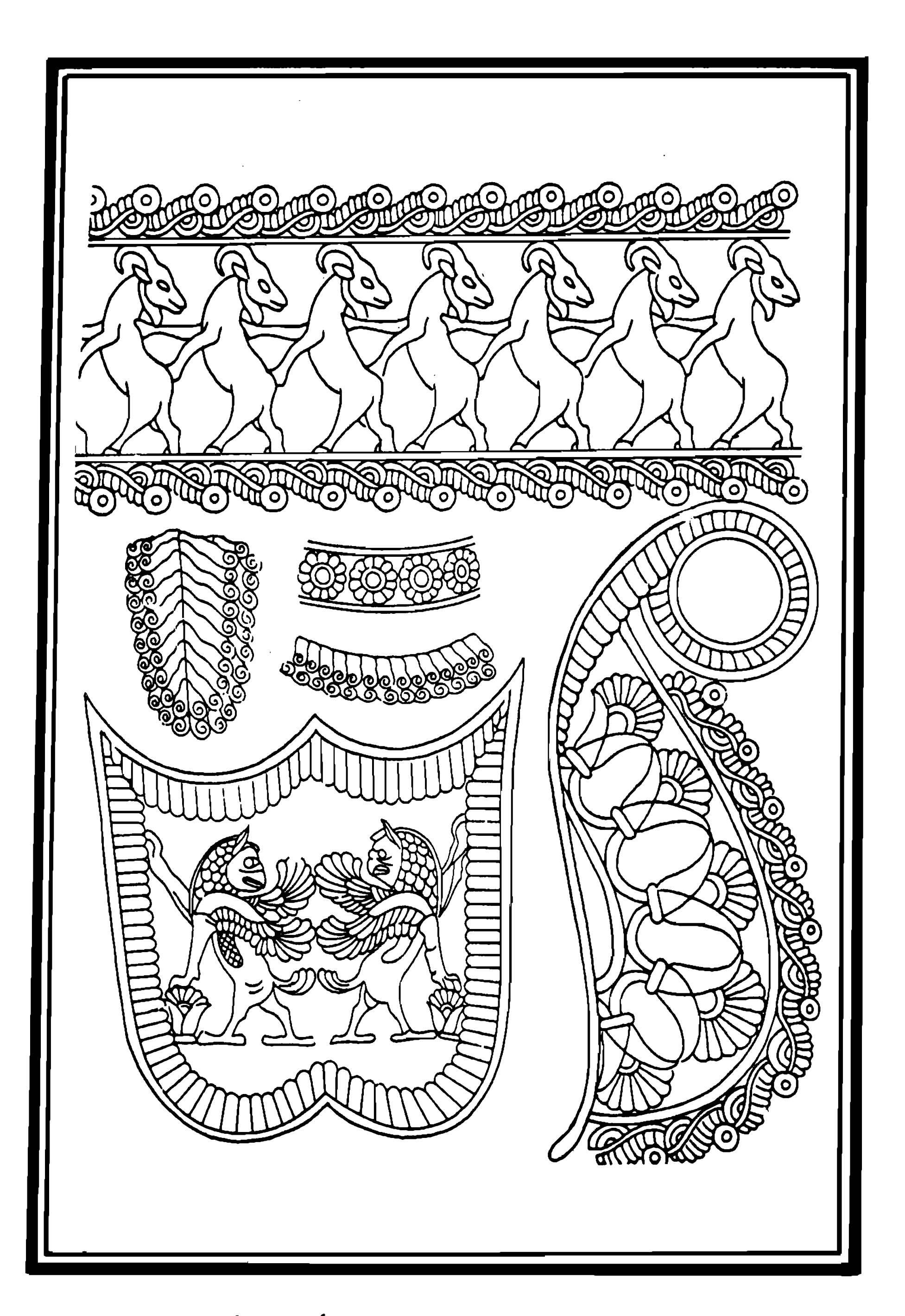
حفر على الحجر من قصر فى اقليم خراسـان يمثل طراز الزخرفة الفارسية .



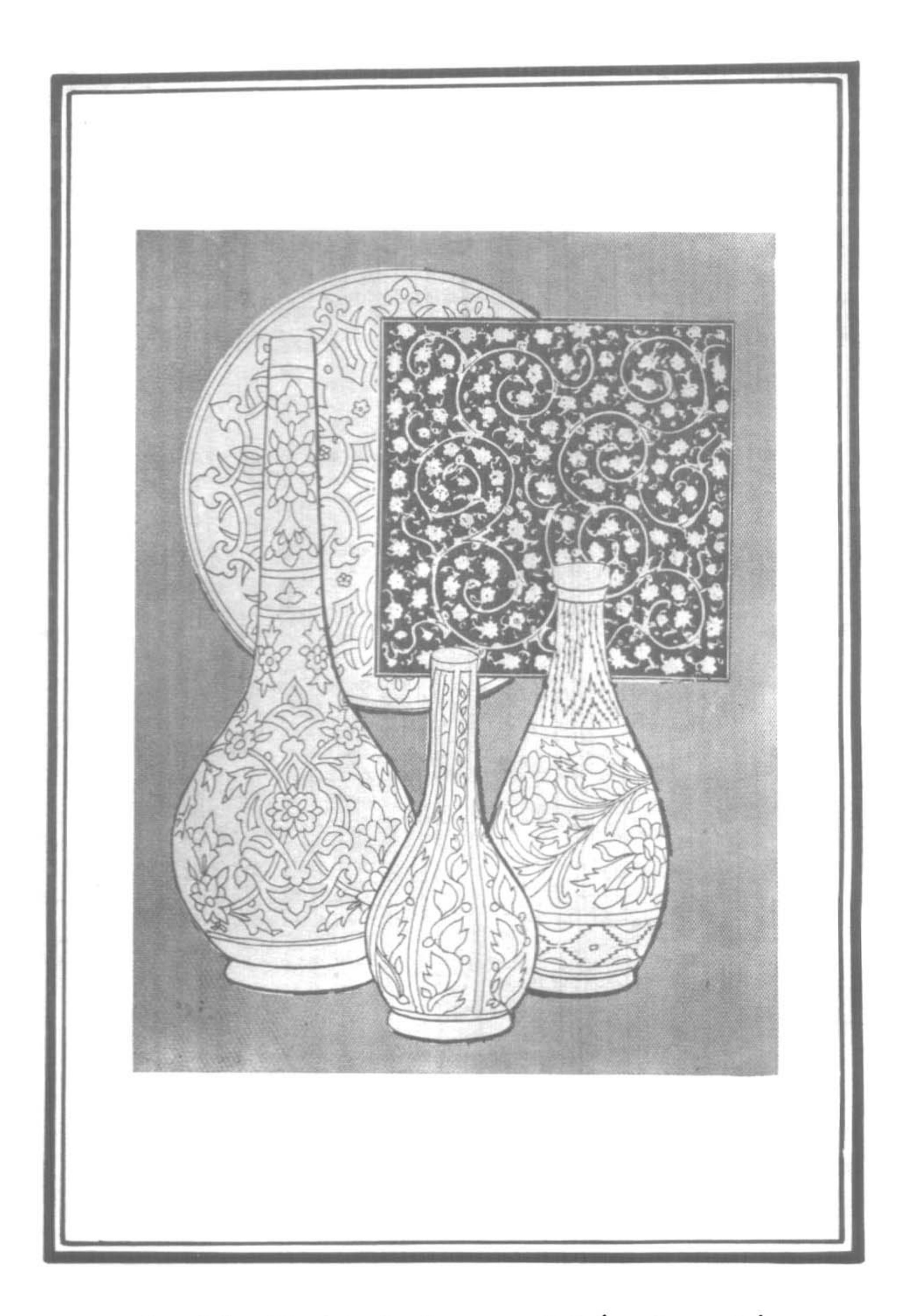
حفر ستوكو وحفر فى الحجر من القرن السادس عشر تمثل نماذج من الزخرفة الفارسية المميزة لذلك العصر .



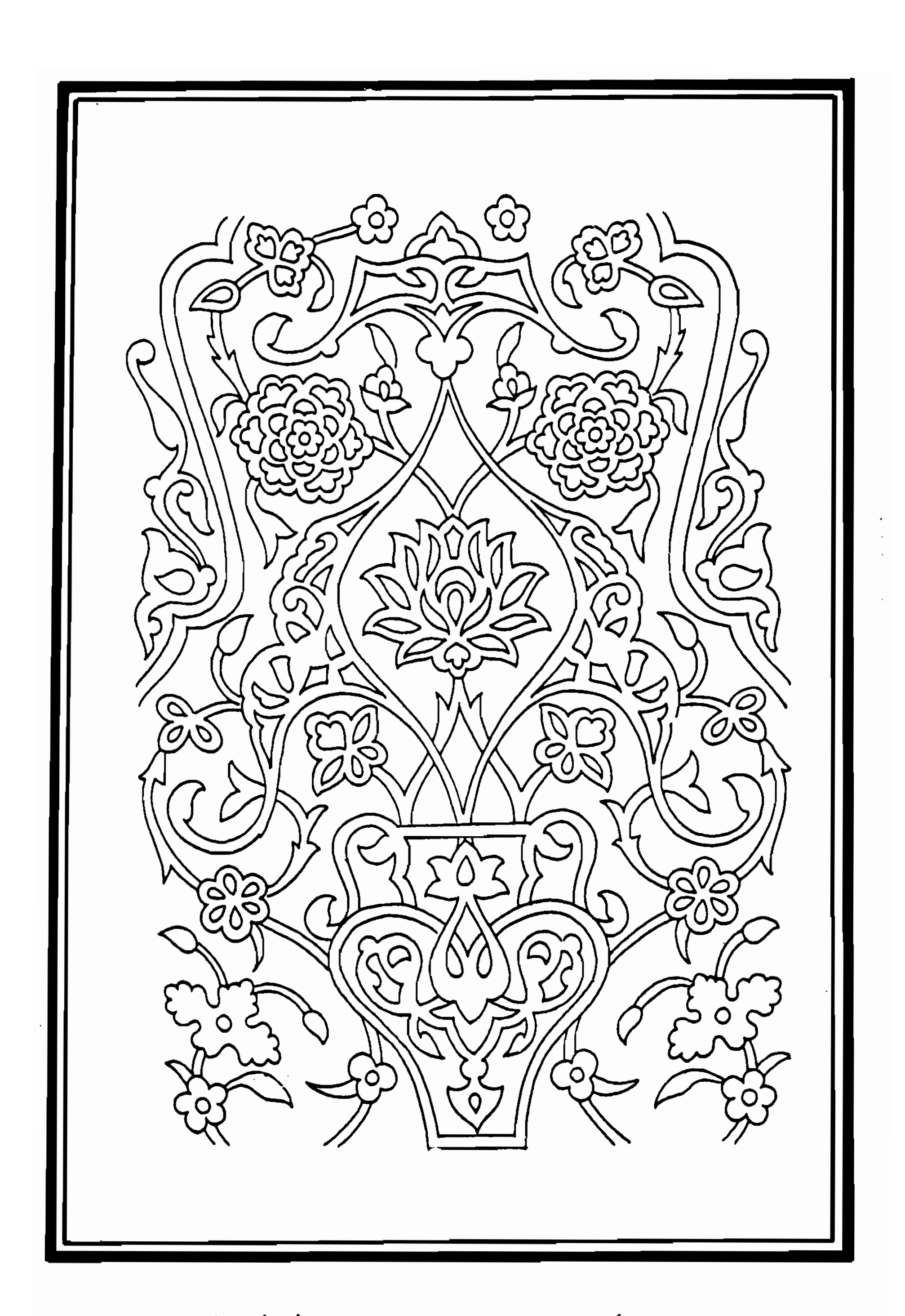
تصميمات للتطعيم والتكفيت من عصور مختلفة . من الزخرفة الفارسية .



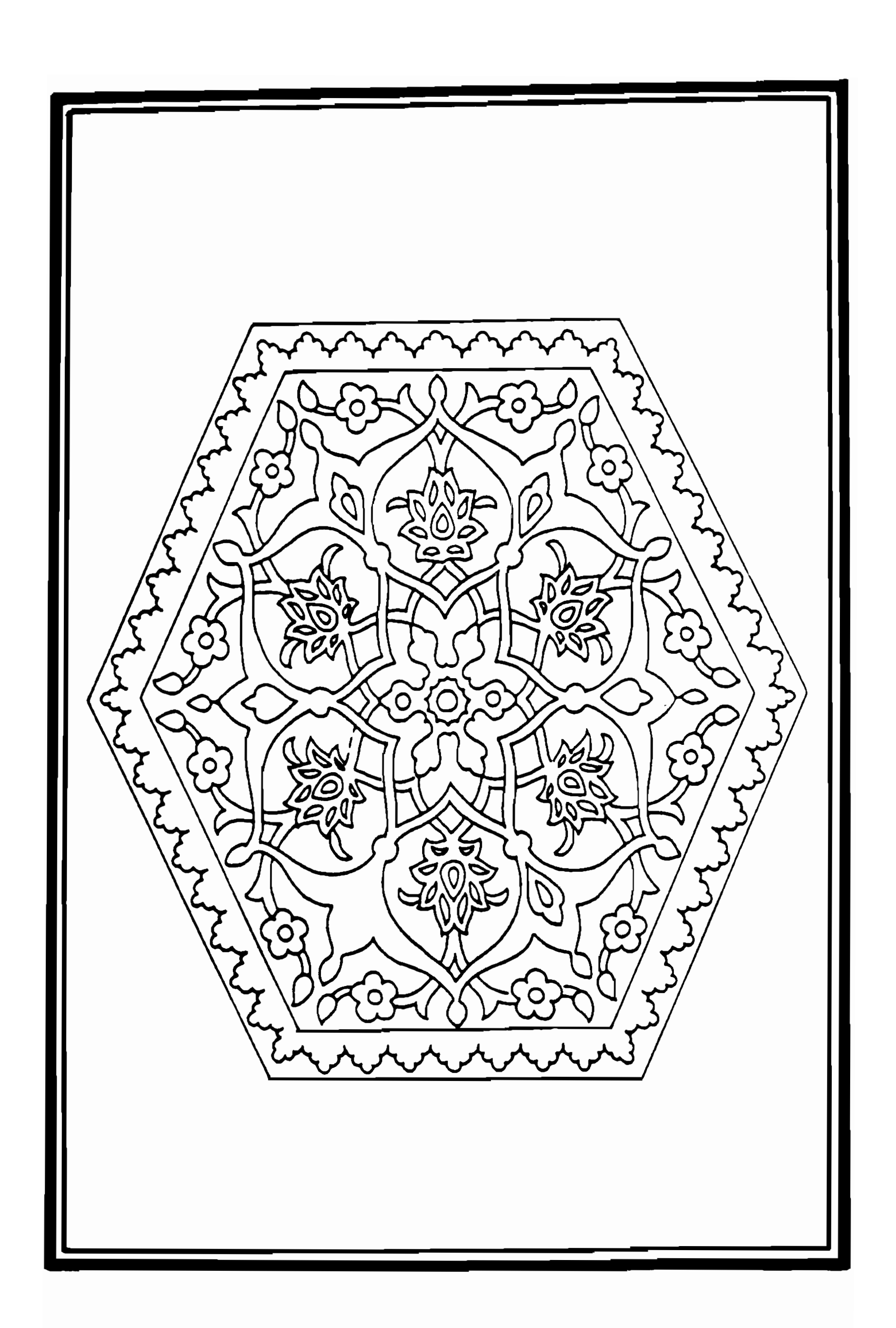
تفاصيل لزخارف محفورة على خناجر الرؤساء من الأحجار الكريمة من القرن الخامس عشر .



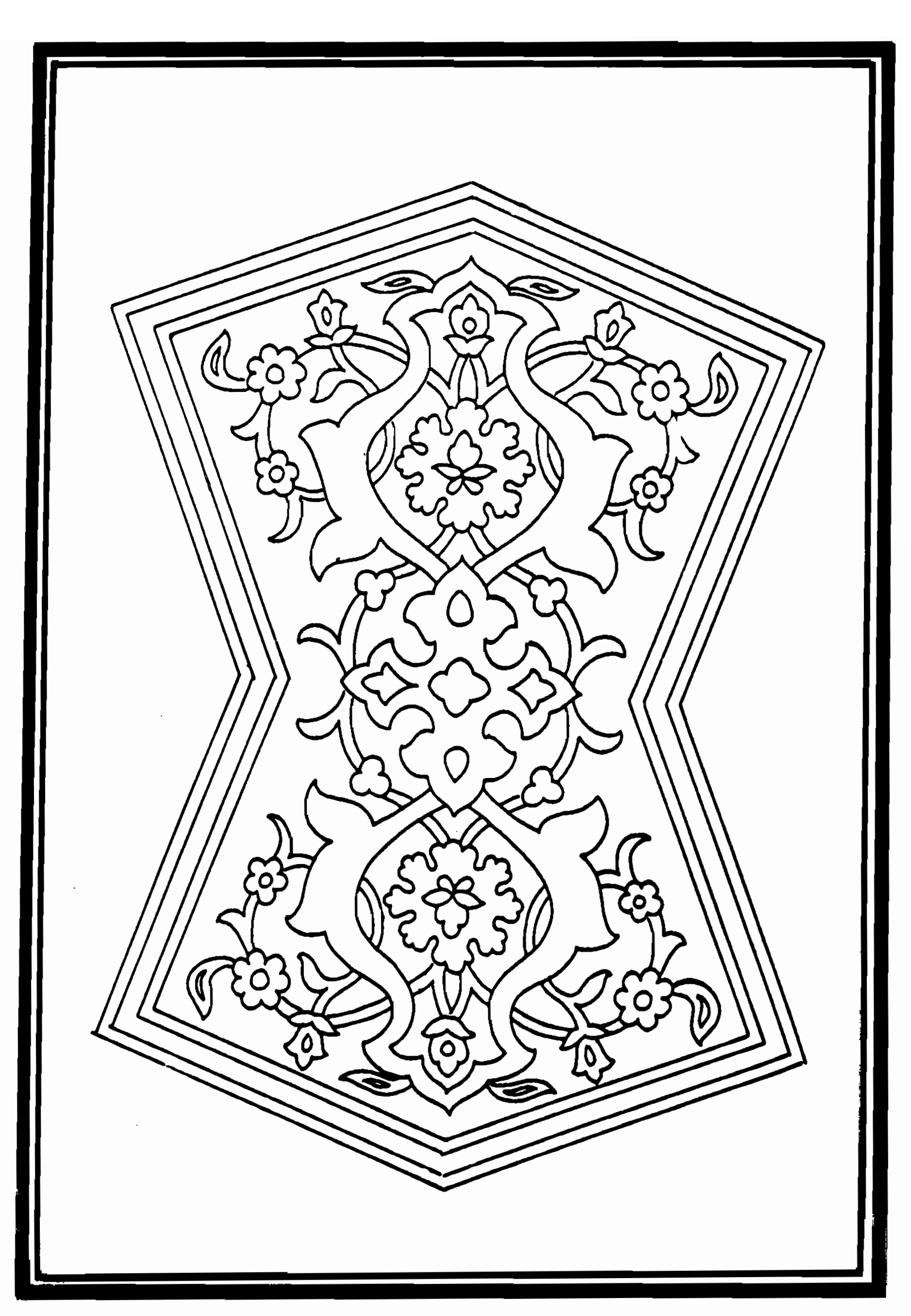
أوانى حديثة من أصفهان وحجر مطلى بالزخارف الفارسية الشهيرة .



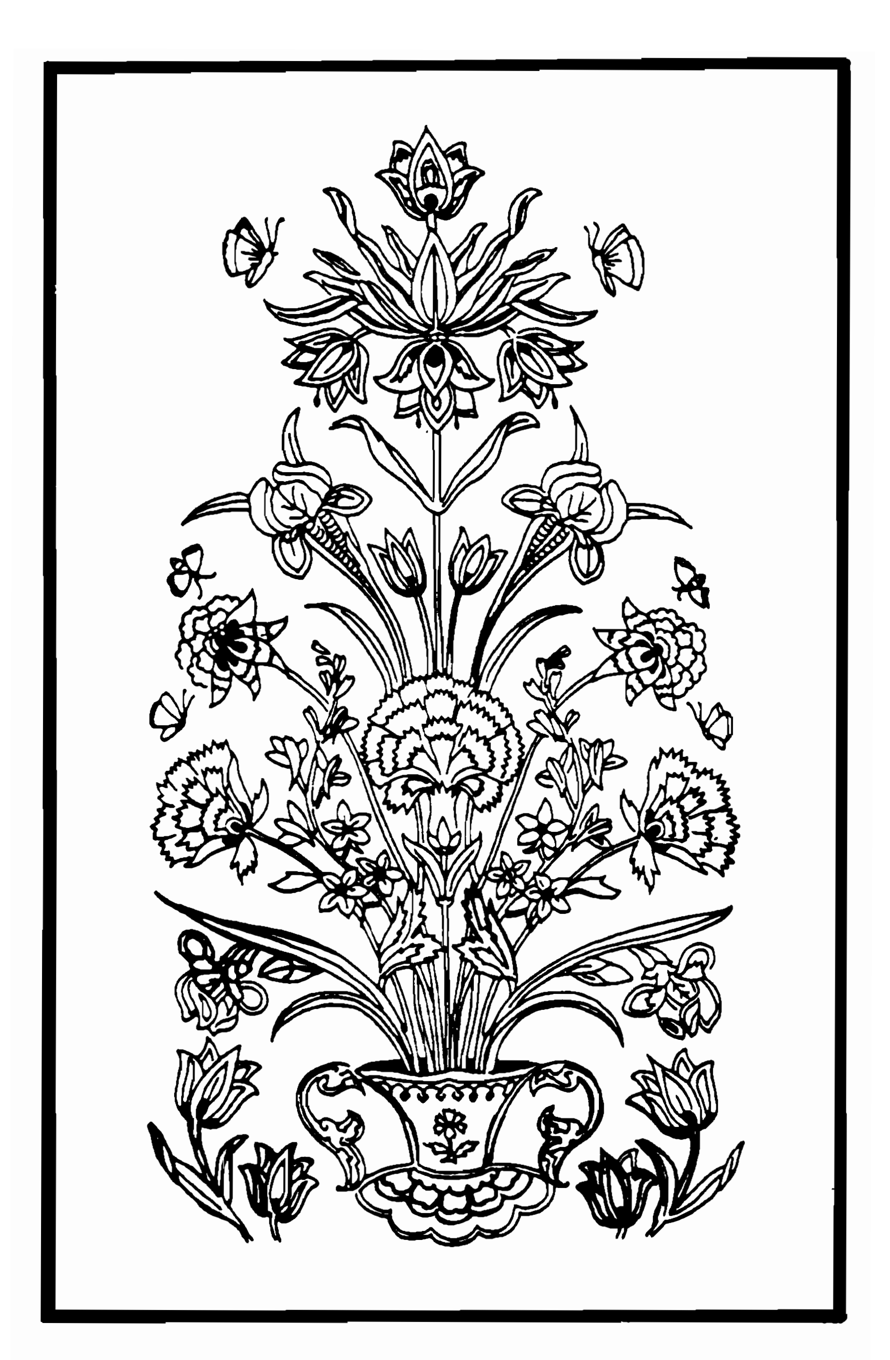
زخرفة من أشغال القاشانى عام ١٤٢٨ زخارف فارسية .



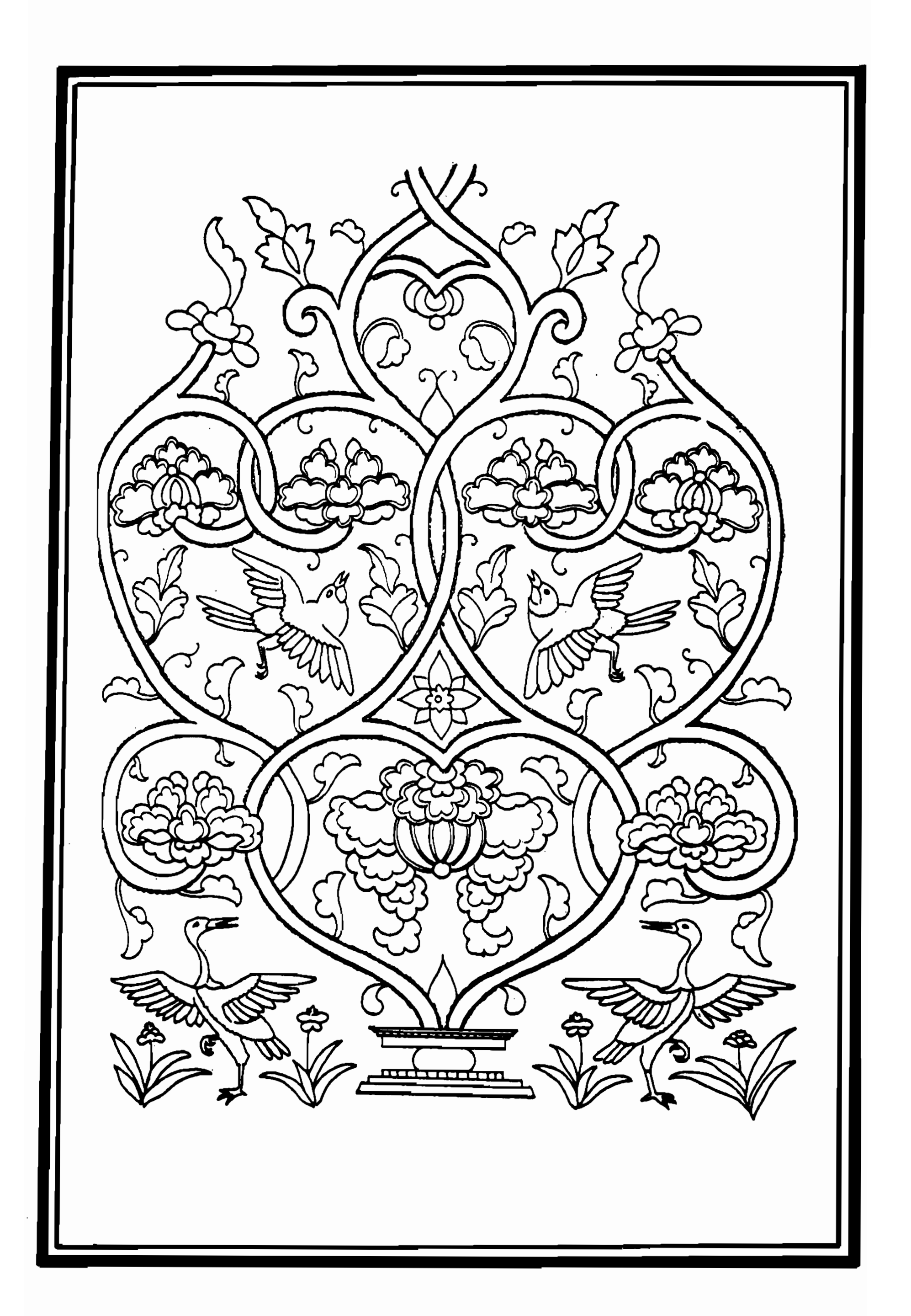
من أشغال القاشانى سنة ١٤٢٨ من الفن الإسلامى الفارسى .



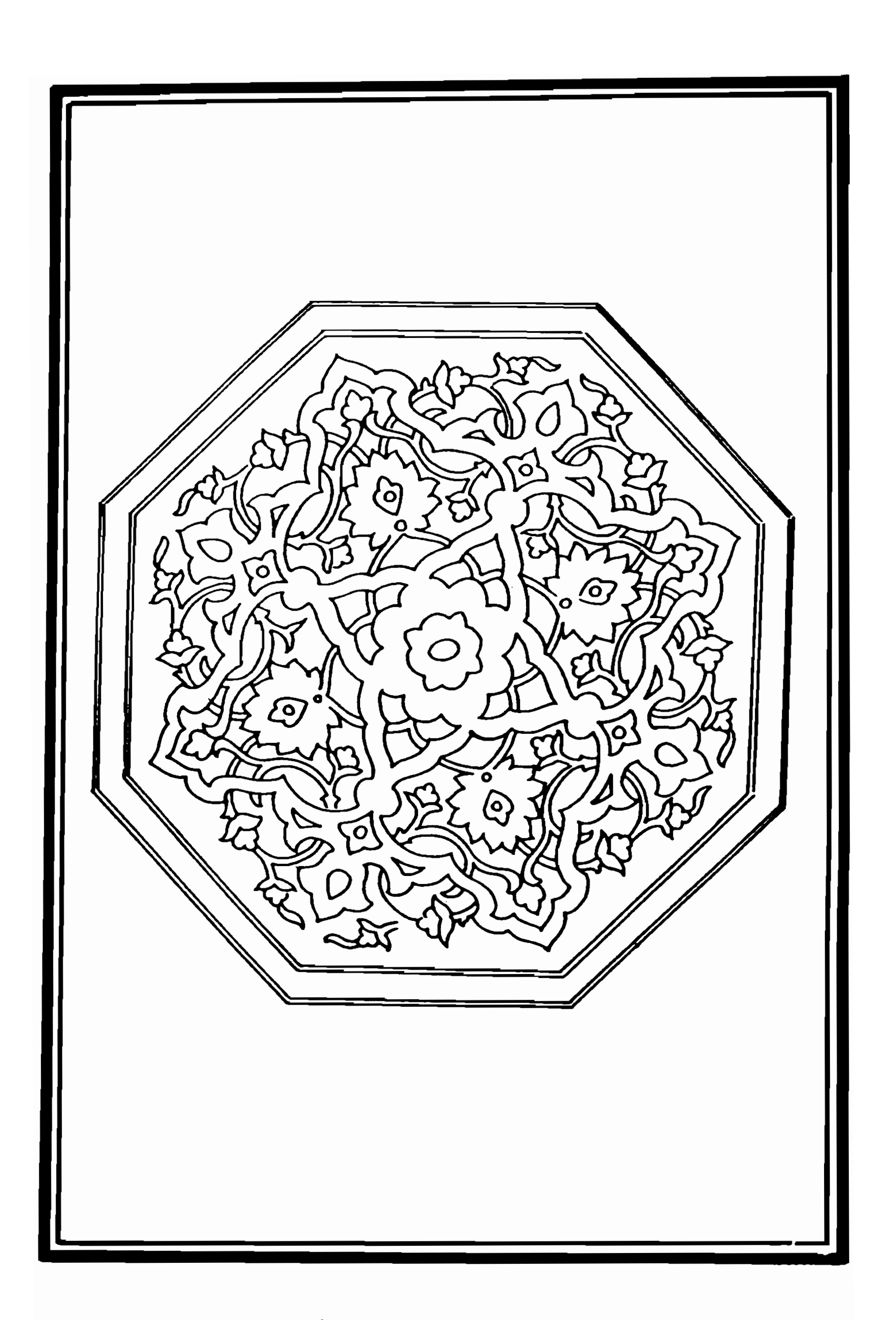
نموذج من الزخرفة على القاشانى من مسجد جامى فى أصفهان من الفن الإسلامى الفارسى . والتصميم يصلح لاستخدامه حديثاً فى أغراض كثيرة مثل السجاد والتطريز على الملابس والأشغال الجلدية وغيرها .



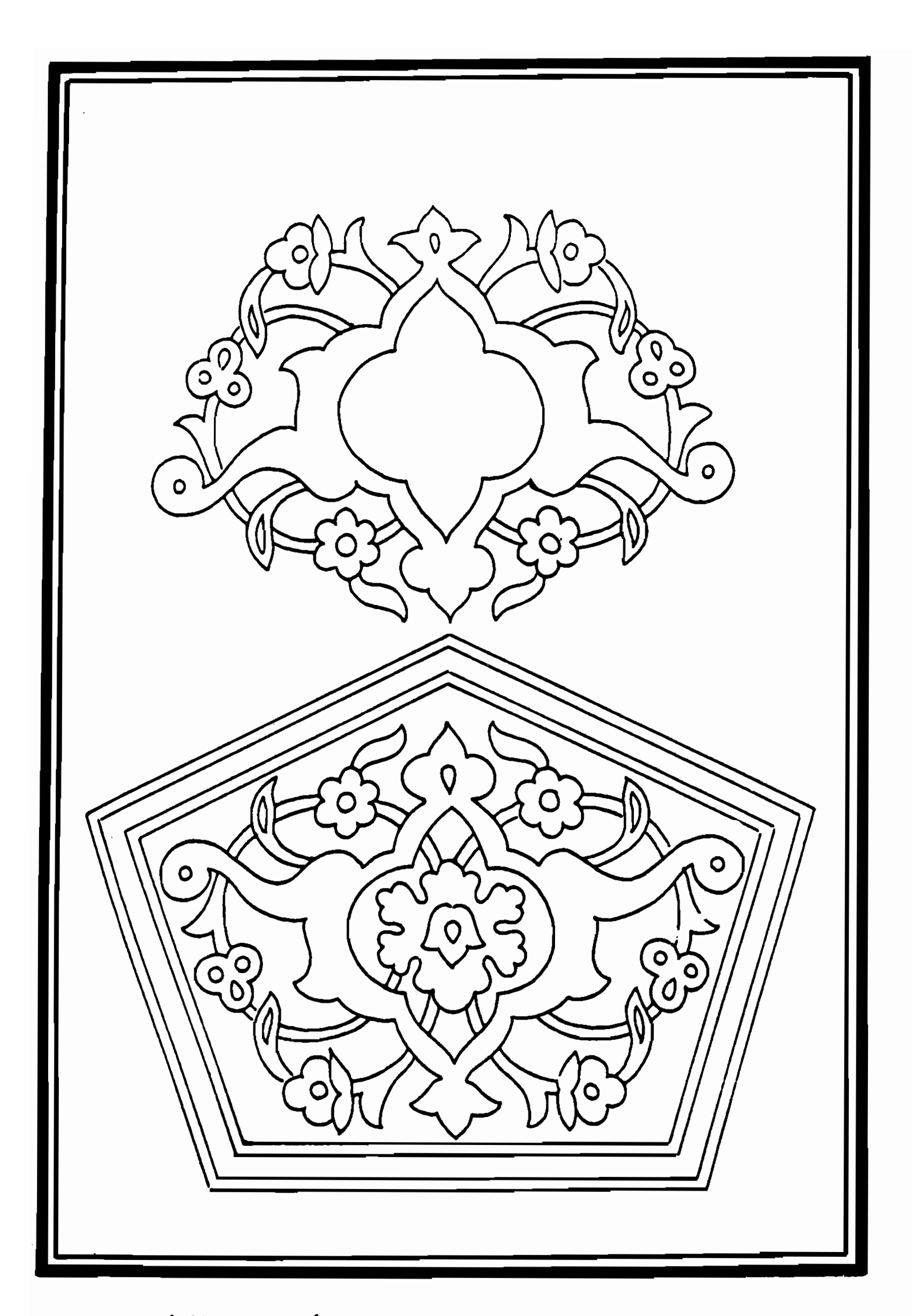
تصميم من لوحة للرسم على الحرير الأطلسى من الفن الإسلامى الفارسى تصلح حديثاً للتطريز بالخيوط الذهبية بطريقة السيرما . كما تصلح كذلك للرسم على الحرير .



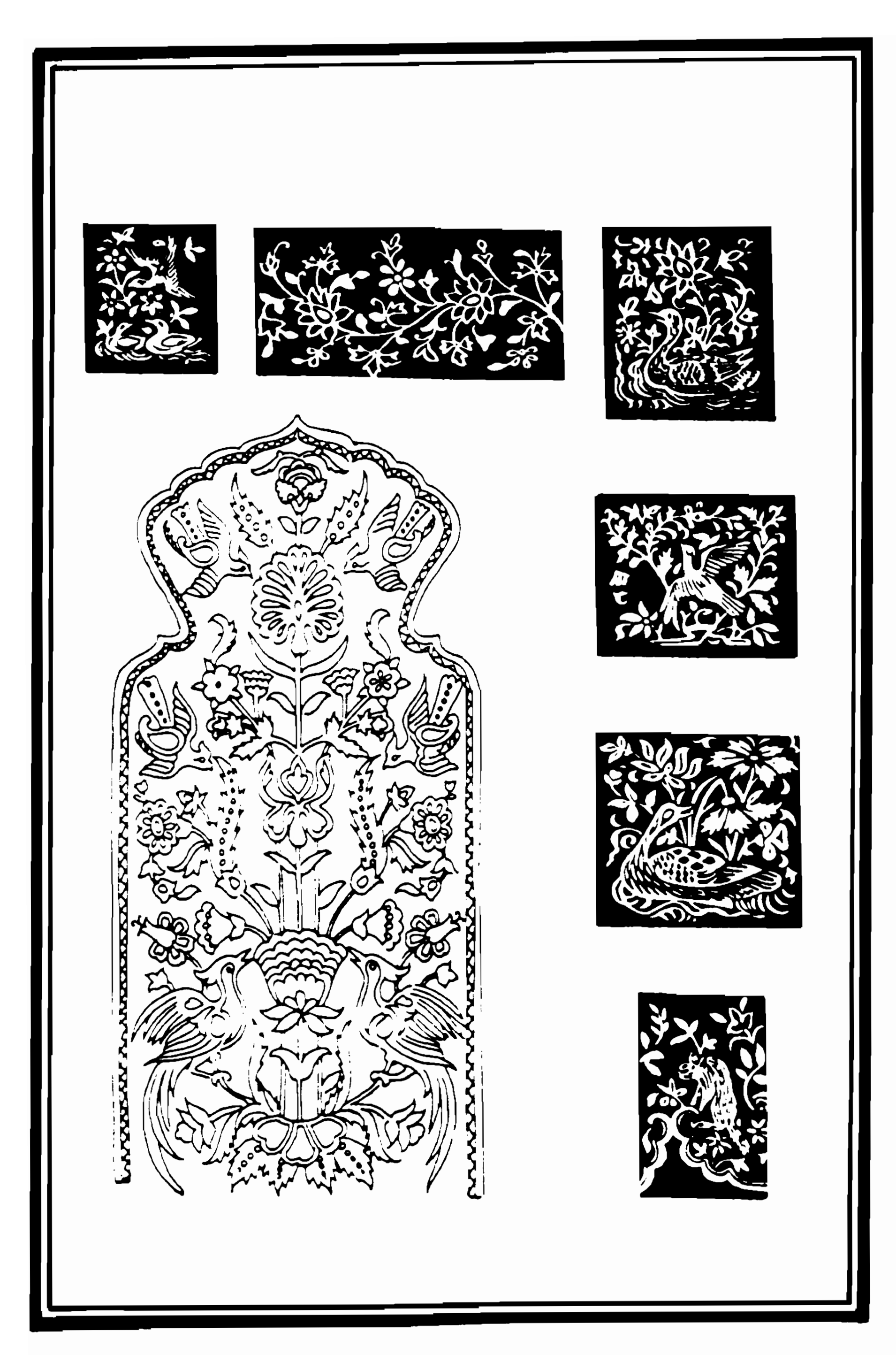
تصميم للتطريز وشغل الابرة والسيرما من أصفهان القرن السابع عشر .



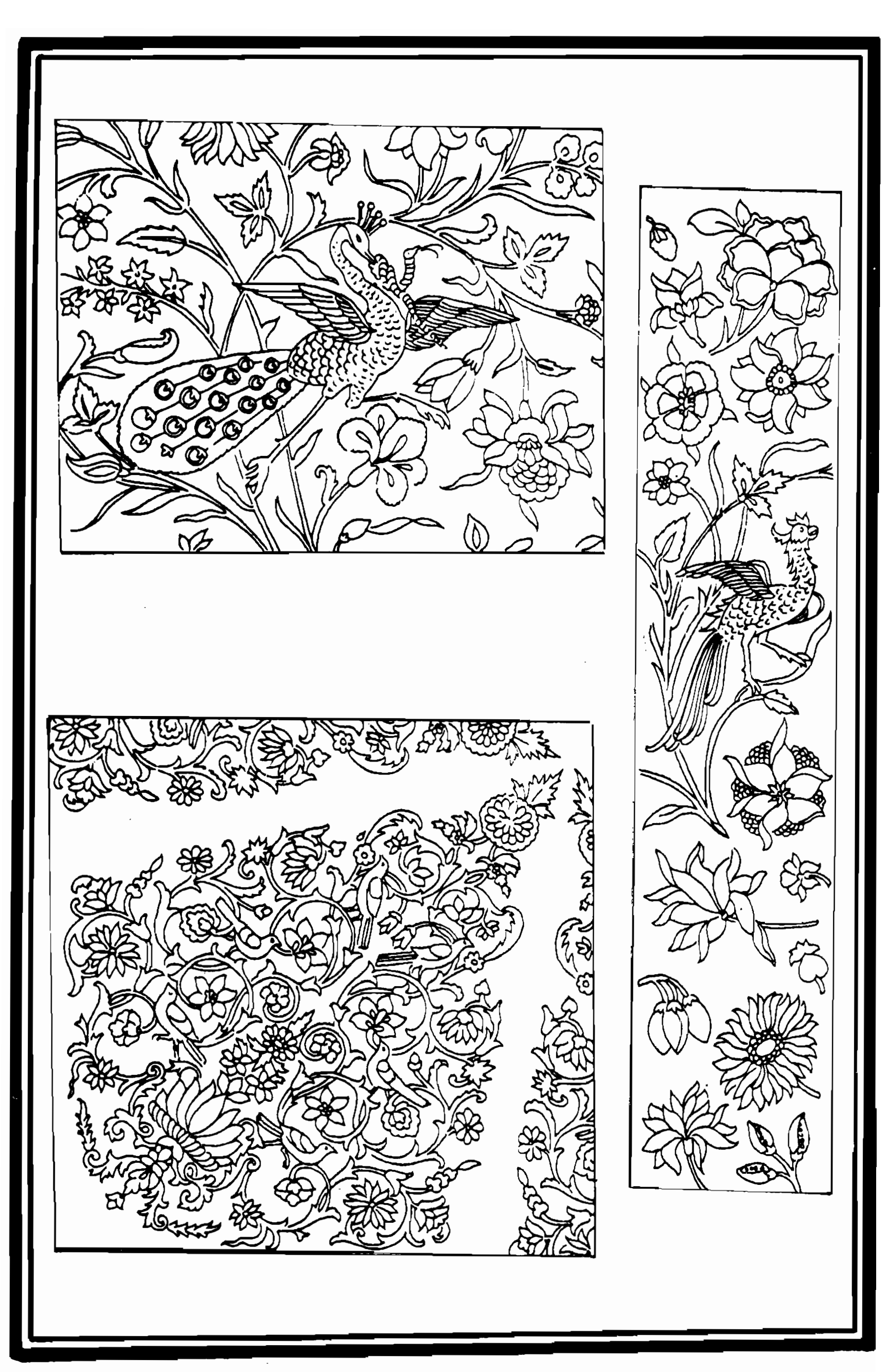
زخارف من أشغال القاشانى من مسجد جامى فى أصفهان سنة ١٤٧٥ .



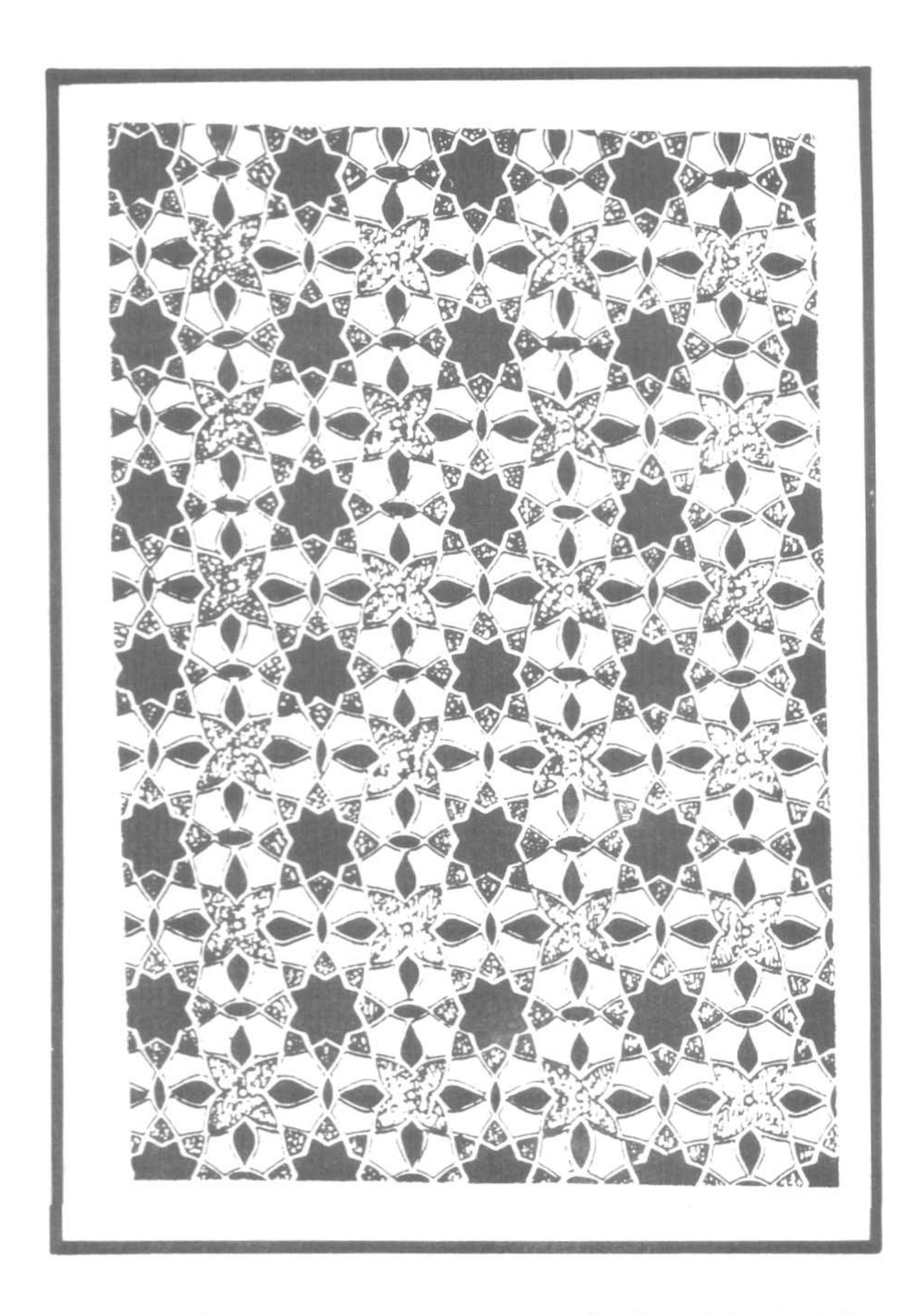
زخرفة على القاشانى من مسجد جامى فى أصفهان ١٤٧٥ .



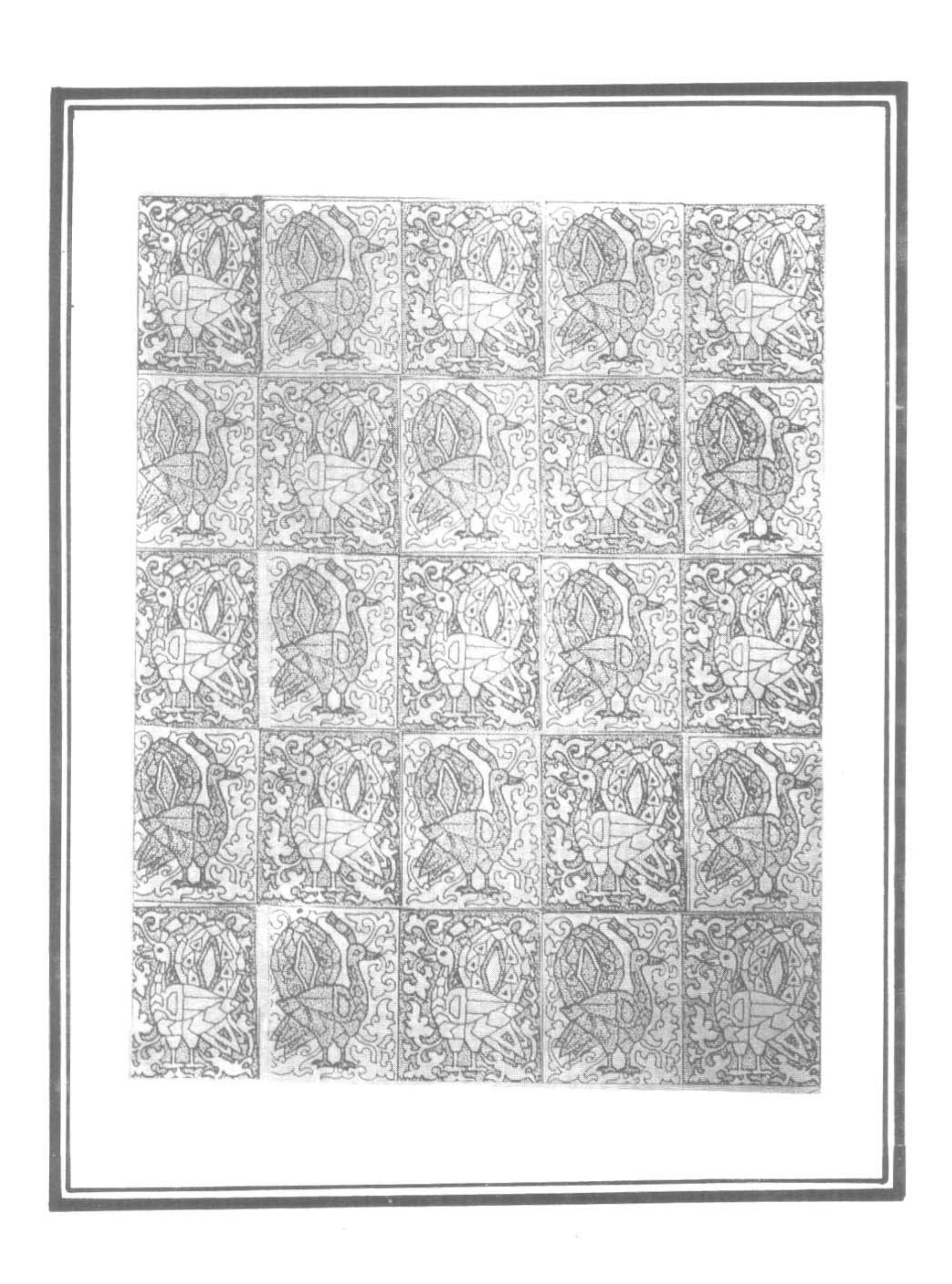
التصميم الزخرفي الكبير عبارة عن نموذج مصغر للتطريز من القرن الخامس عشر . والتصميمات الستة الصغيرة عبارة عن تطريز بخيوط مذهبة ومفضضة .



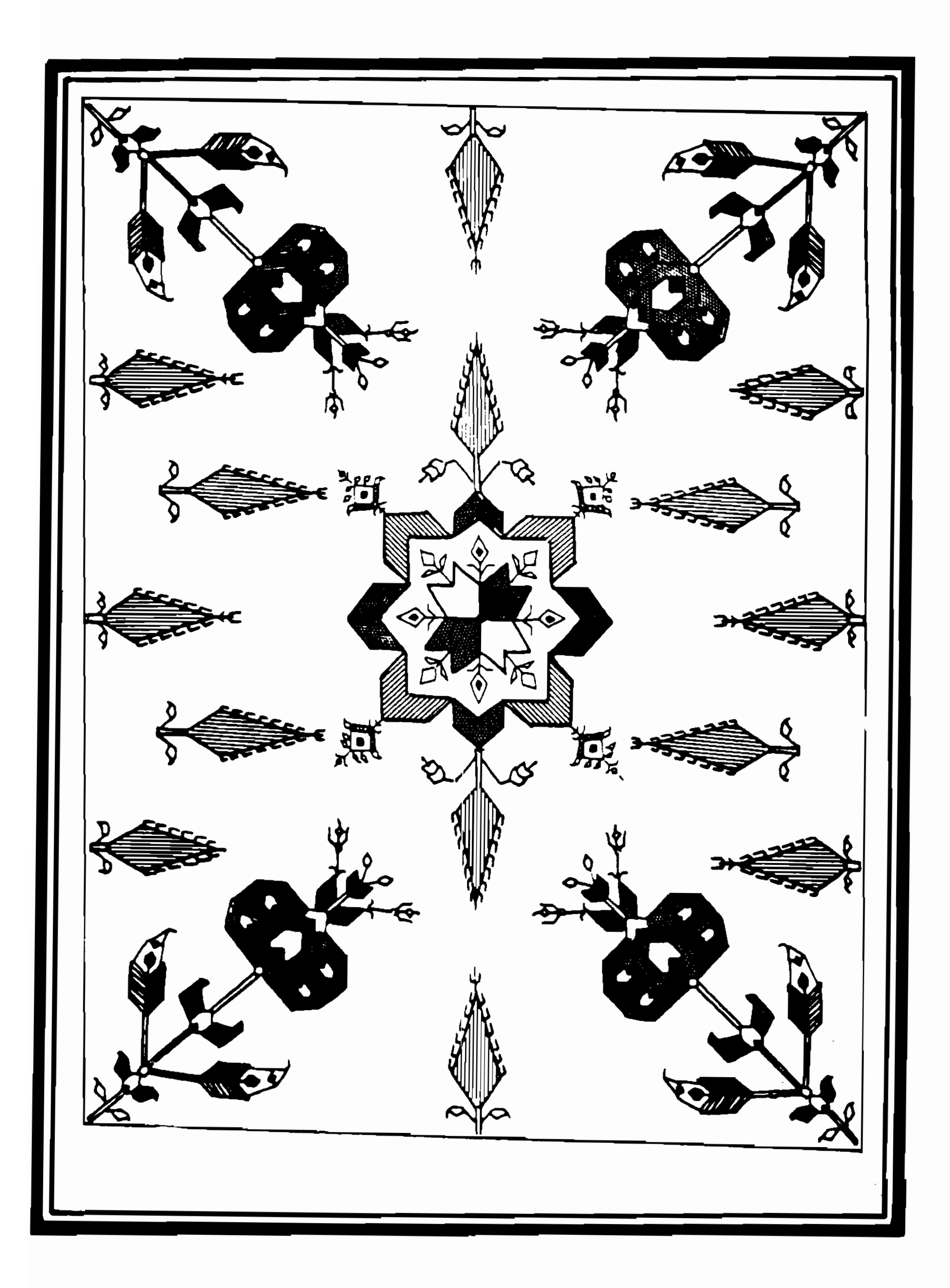
تصميمات تصلح للتطريز على الأغراض المختلفة وبأنواع متعددة من الخيوط . وهى تحمل الصفات المميزة لفن الزخرفة الفارسى الإسلامى .



نموذج لسجادة من الصوف مصغرة من بغداد ١٣٩٦ ويبدو فيها استخدام الزخرفة الإسلامية الفارسية .

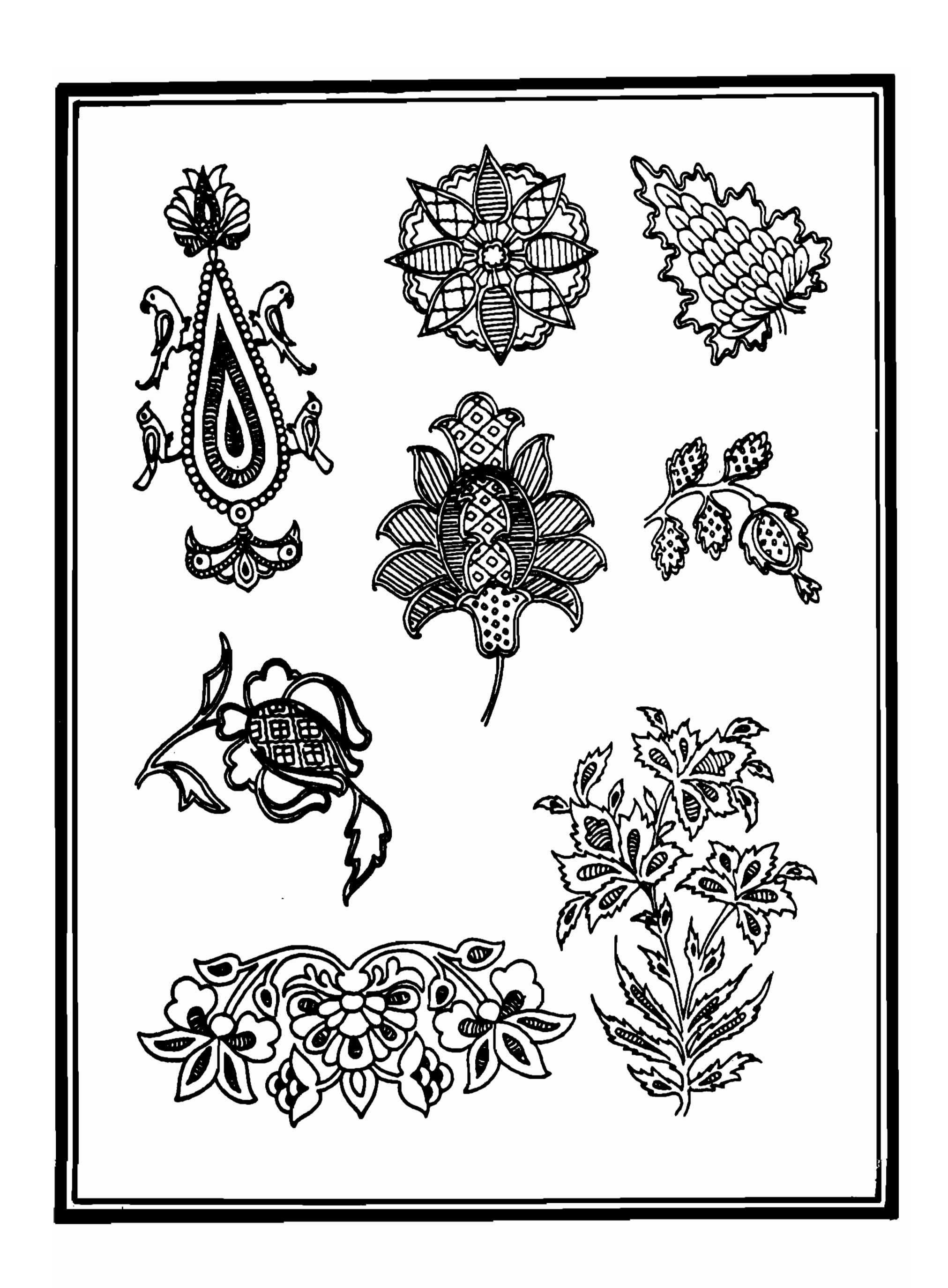


سجادة من خيوط اللاسية القضية من القرن الثامن عشر توضح
الفن الإسلامى الفارسى .

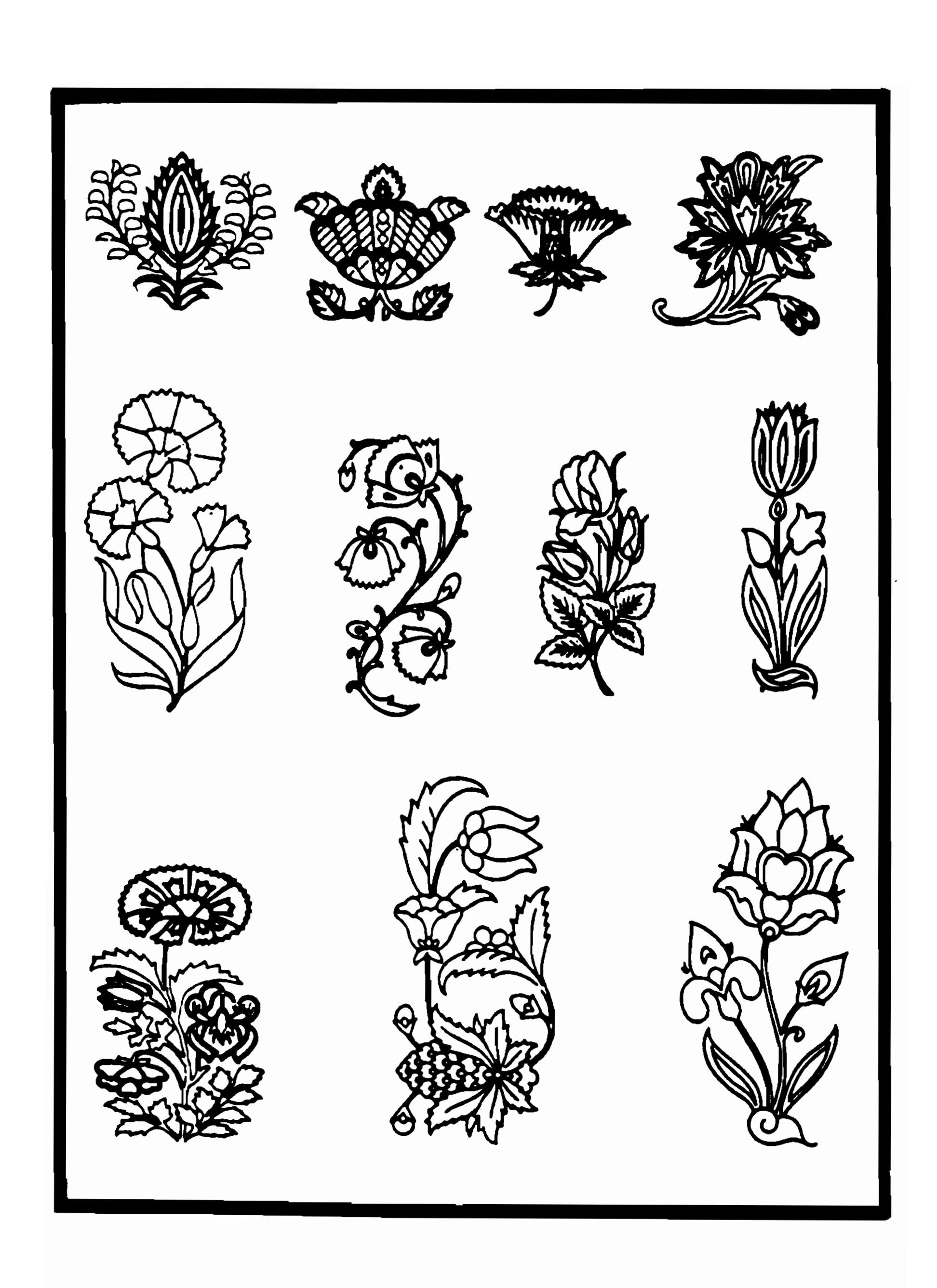


زخرفة من تطريز لغطاء وسادة من القرن ١٨ ـــ ١٩

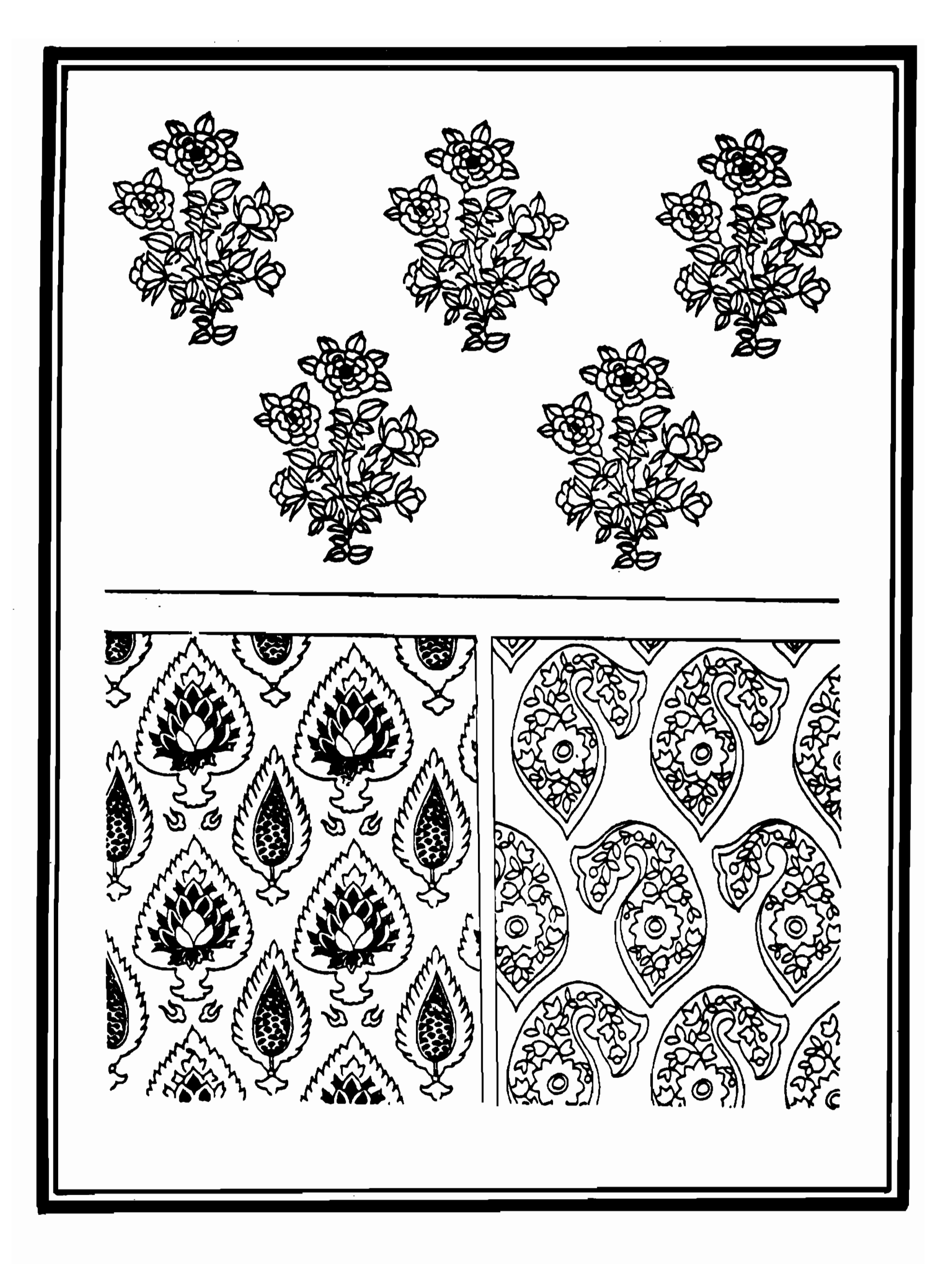
الفن الإسلامى الفارسى .



تصميمات للتطريز من القرن الثامن عشر والتاسع عشر .
الفن الإسلامي الفارسي



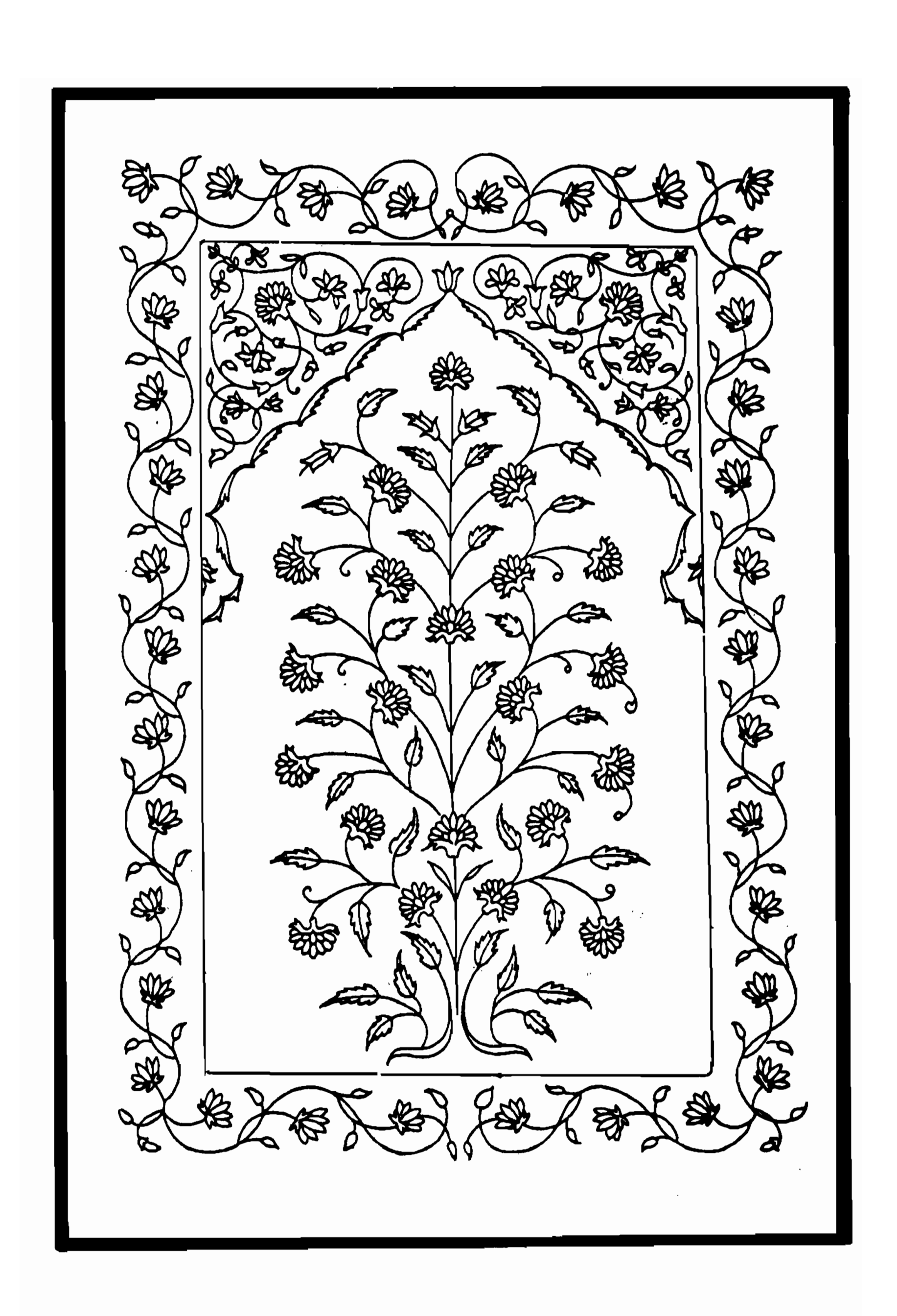
تصميمات لزخارف موشاة على الأقمشة من القرن
السابع عشر . السطر الاول من كاشان وأصفهان .



فى الجزء العلوى نسيج حريرى من القرن السابع عشر .
فى الجزء السفلى يسارا نسيج حريرى من القرن السادس عشر .
فى الجزء السفلى يمينا تصميم للطباعة على أغطية من القماش .



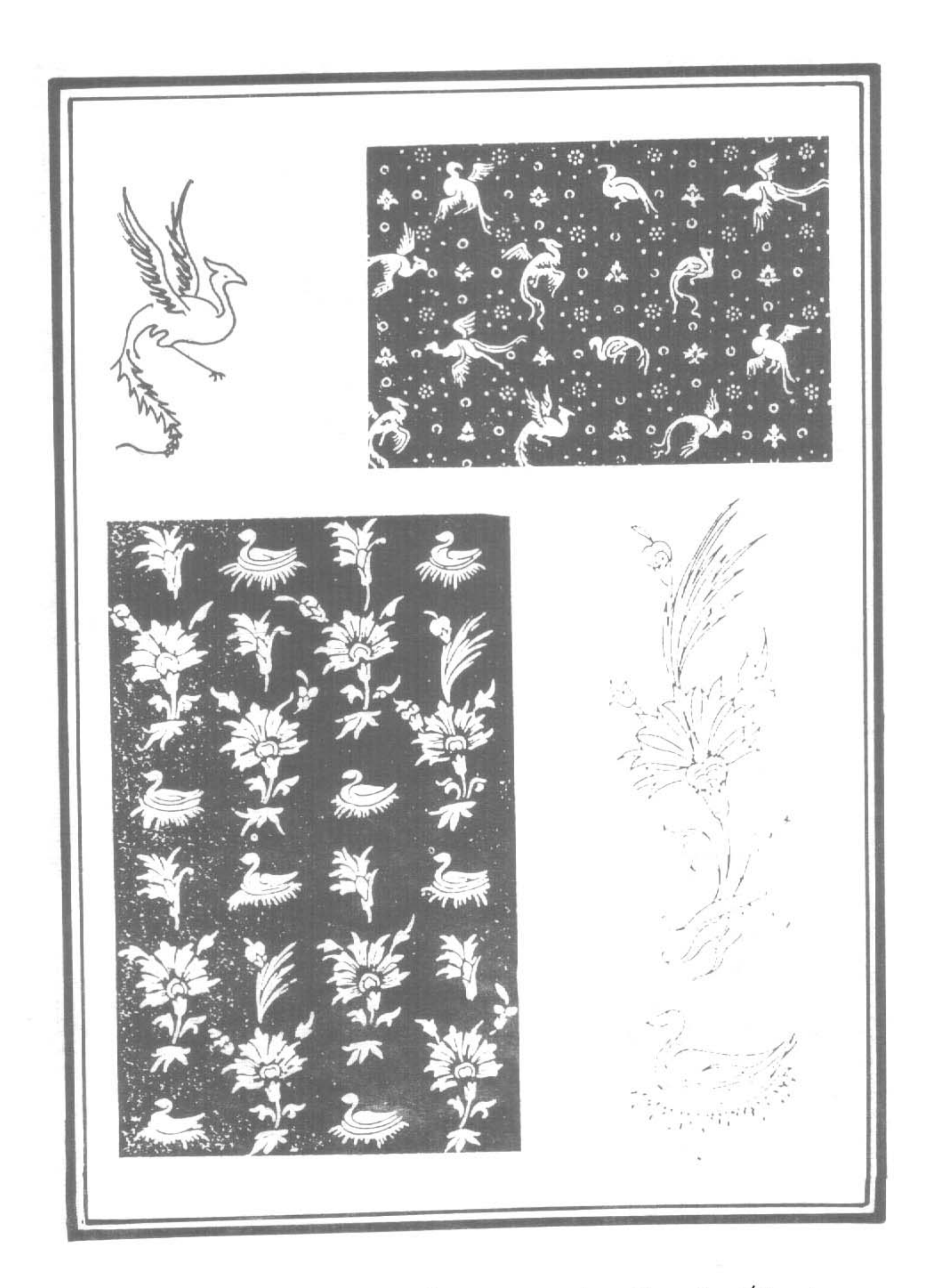
تصميم لزخرفة الأقمشة من القرن السابع عشر .



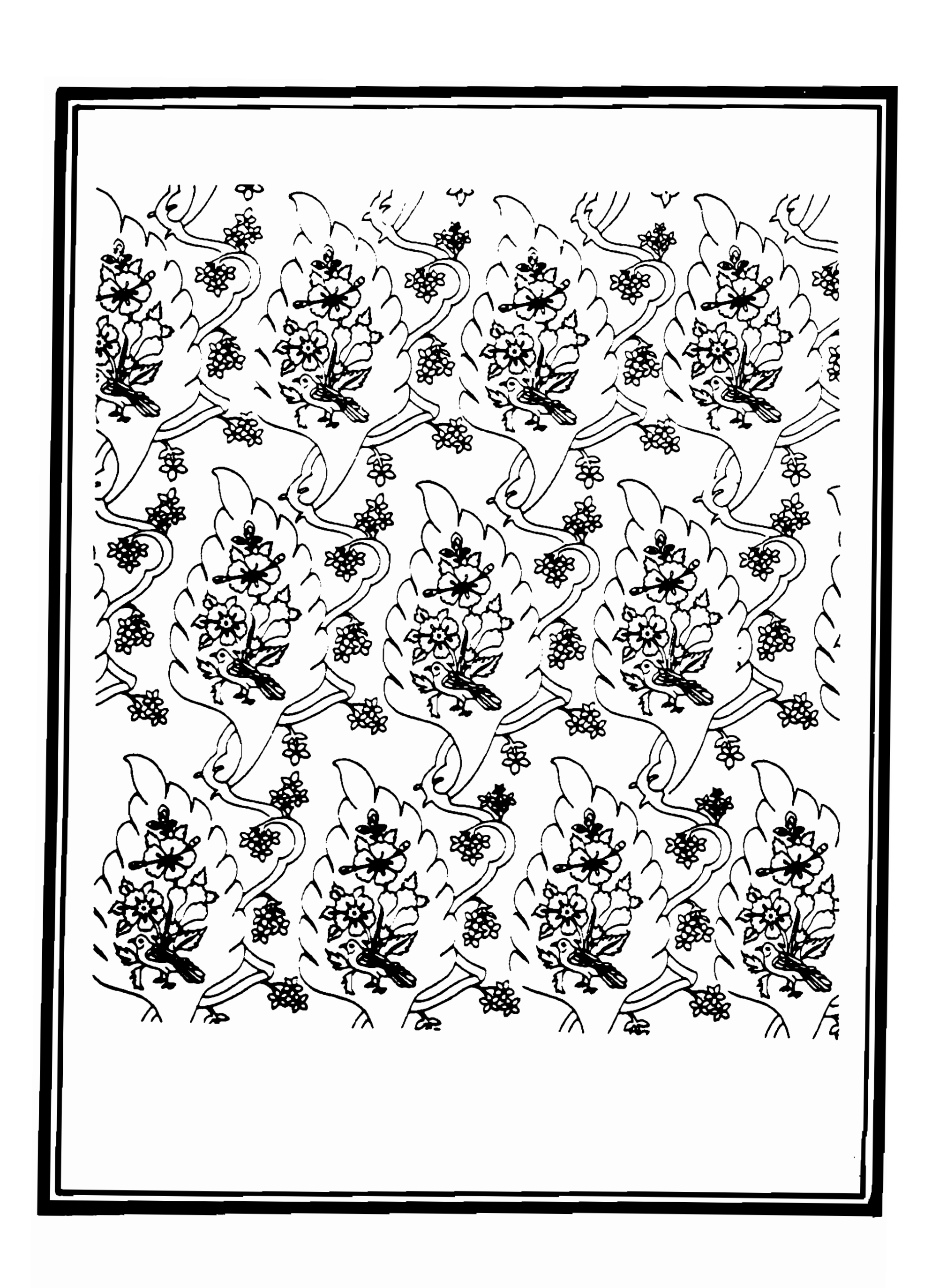
تصميم مطرز ويصلح تطريزه بالخيوط المعدنية (الذهبية والفضية) بطريقة السيرما .



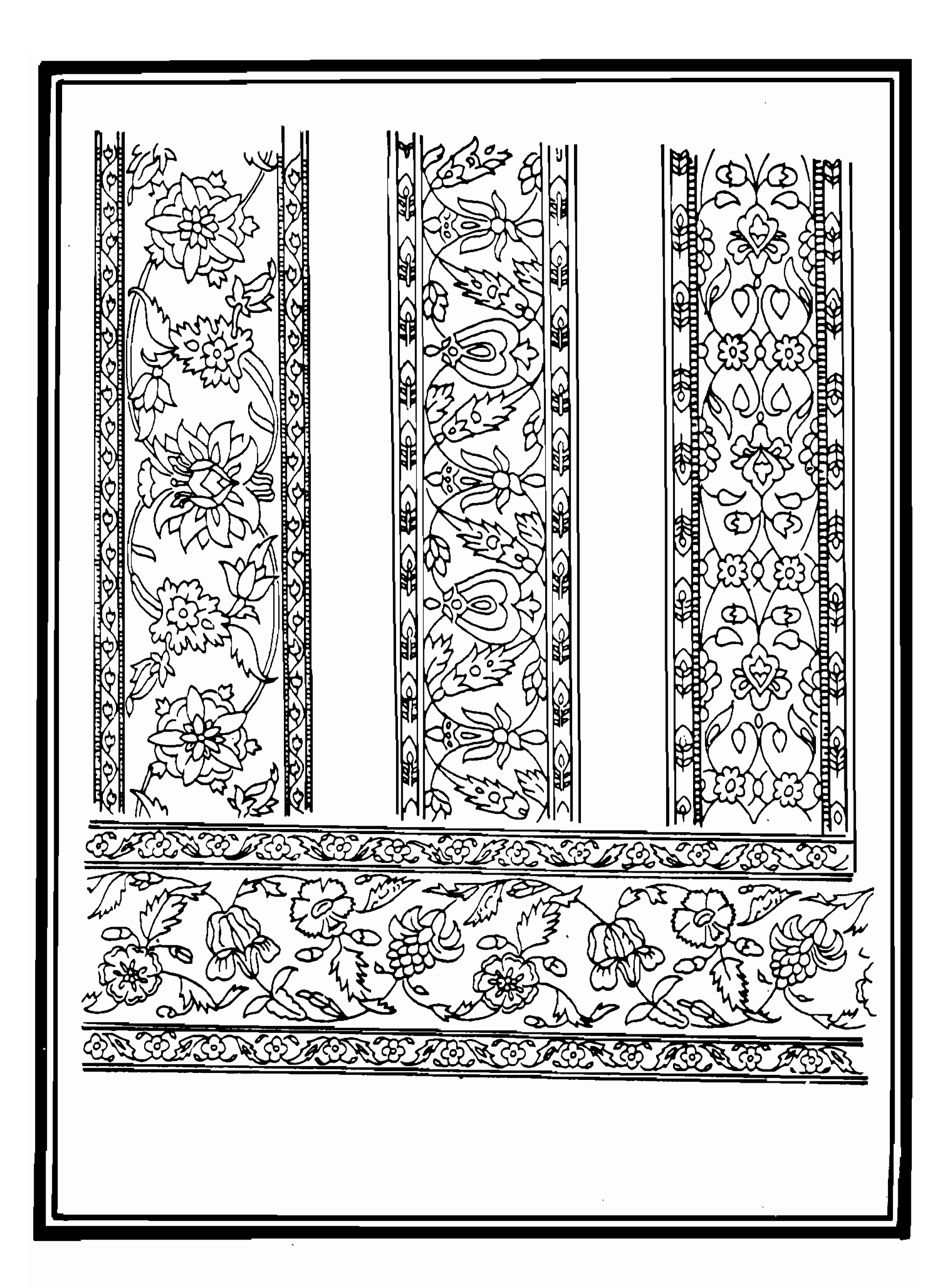
قماش موشى (مطرز بالخيوط المعدنية اللامعة) من القرن السابع عشر .
الفن الفارسى



تصميمات للأقمشة من القرن السادس عشر فى أعلى اللوحة لطائر العنقاء الصينى والزهيرات (روزيتات) وفى أسفل تصميم من البط والزهور .



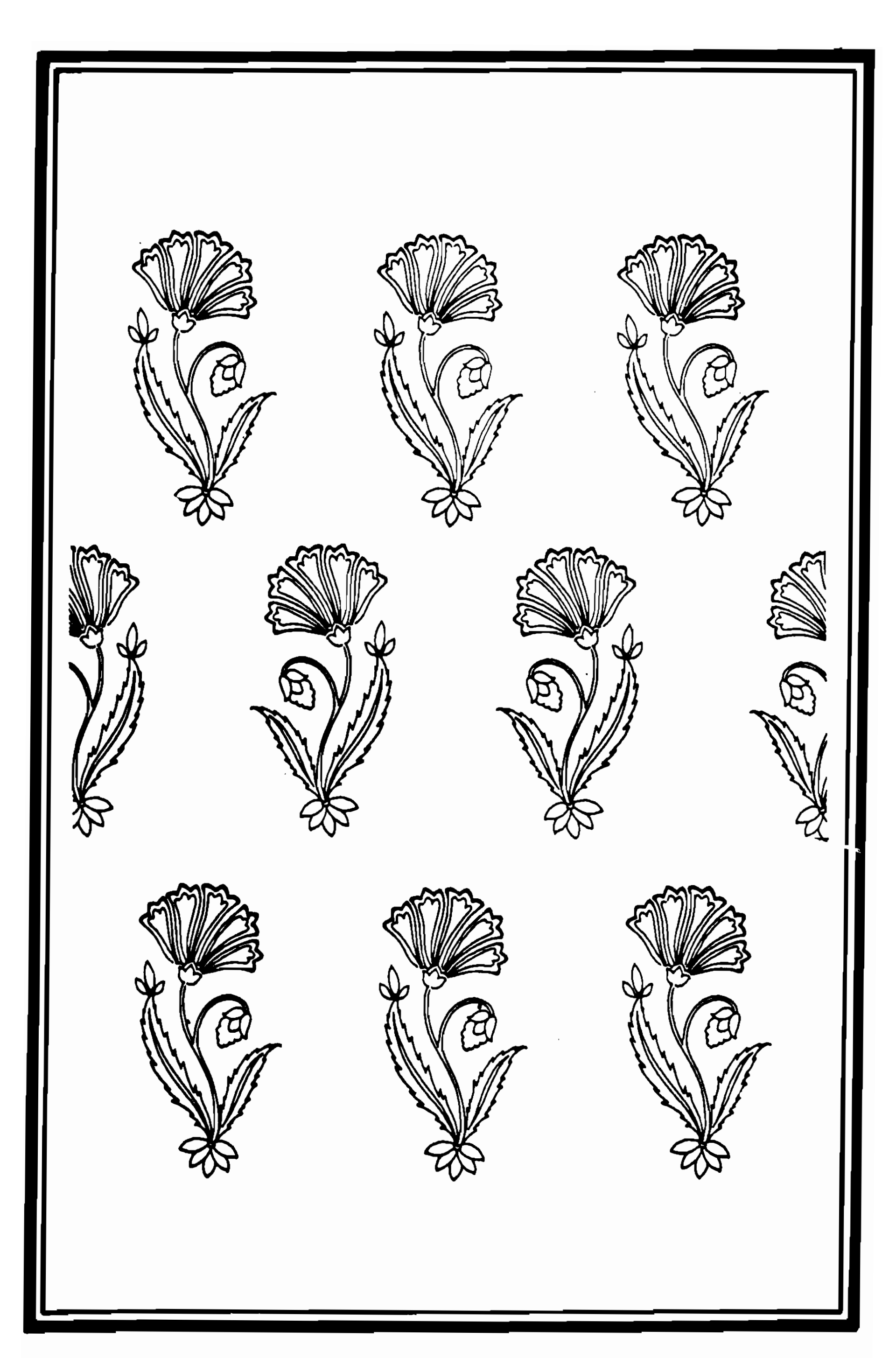
تصميم لزخرفة القماش الساتان (الأطلس) من القرن السابع عشر .



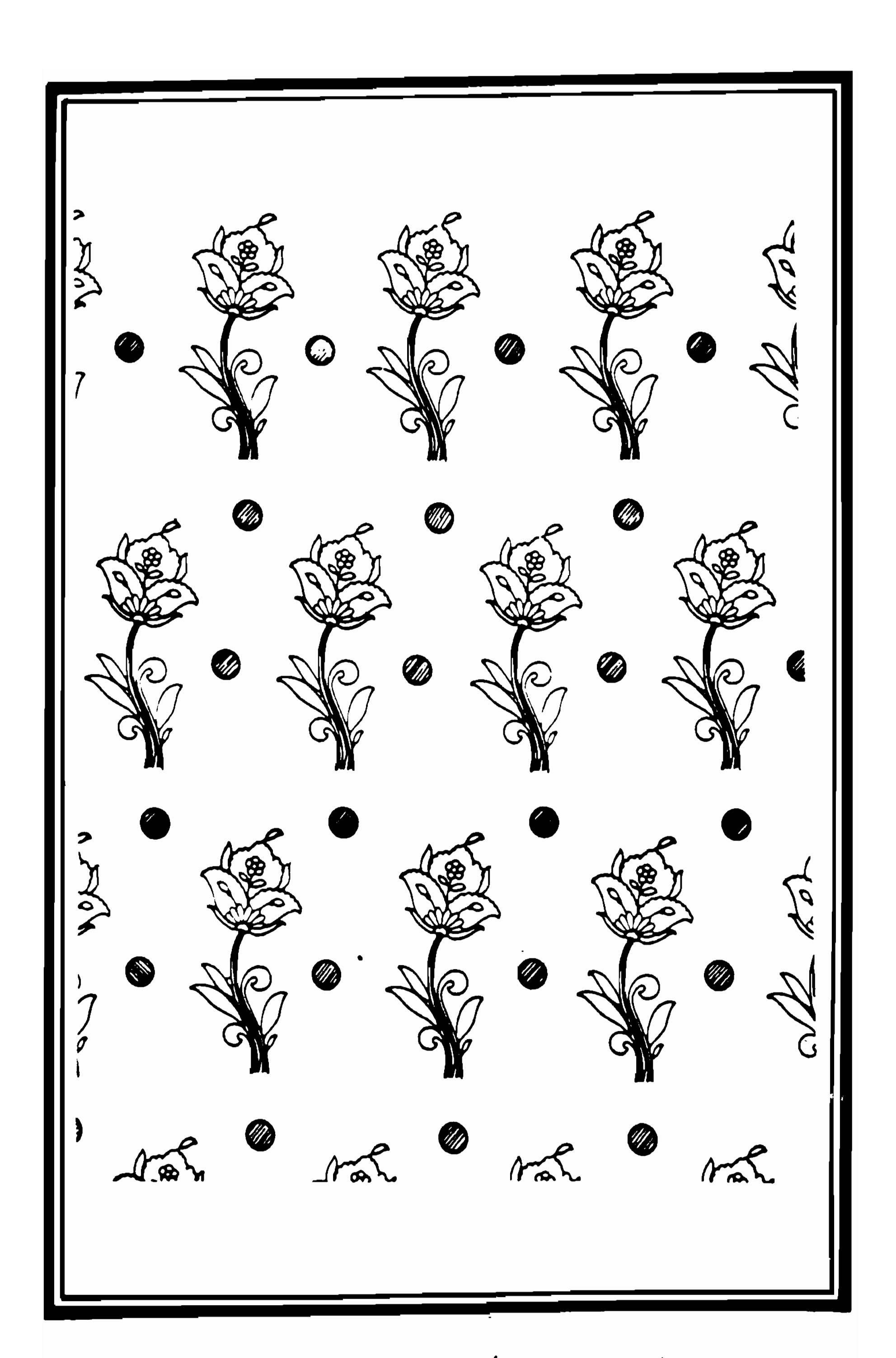
شرائط منظمة تناسب زخرفة قماش المبرد من القرن السابع عشر .

قماش من الحرير بخيوط مذهبة ومفضضة من القرن السابع عشر من أصفهان والتصميم يصلح للتطريز بالخيوط المعدنية على طريقة السيرما .

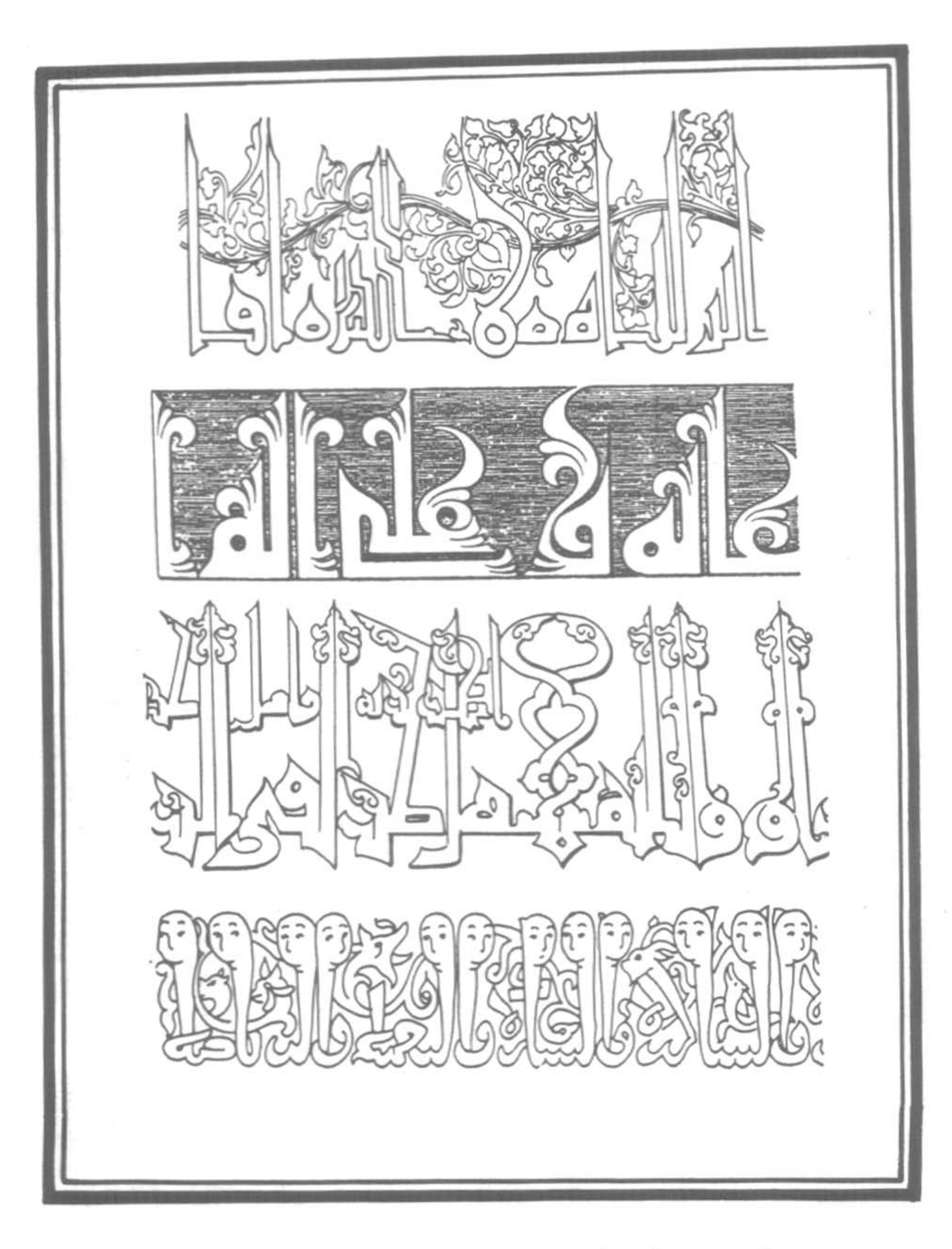




تصميمات للتطريز على الحرير (الحرير الموشى) أو المُقصب .



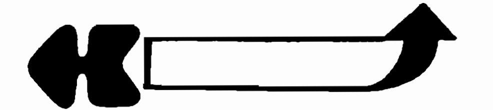
تصميم لزخرفة القماش الأطلسى إما بالتطريز أو الطباعة .



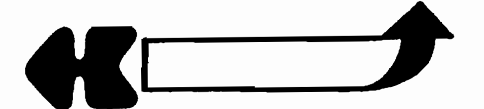
زخرفة من حروف الكتابة العربية (من أعلى إلى أسفل).

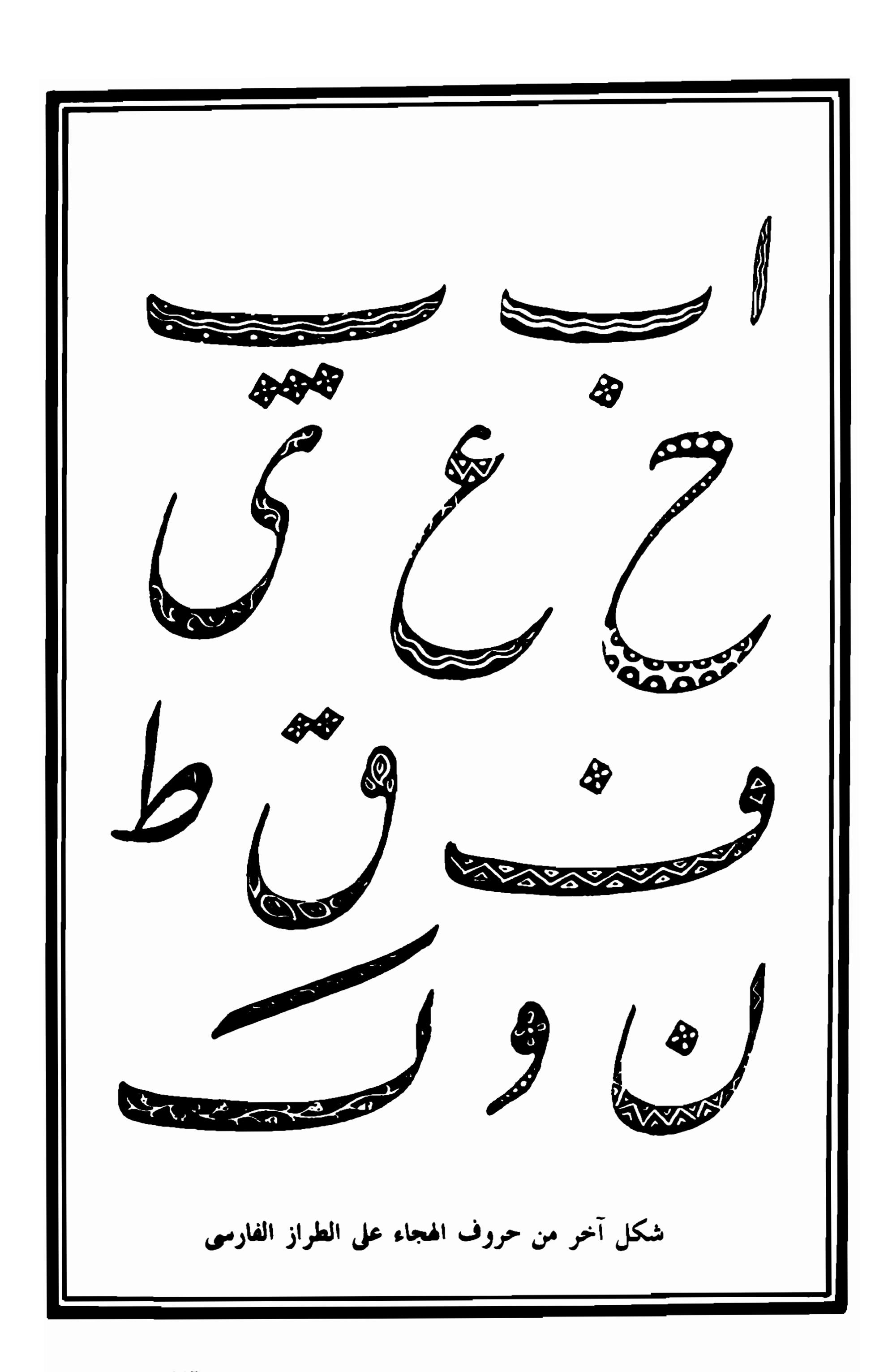
- من الحفر البارز الاستوكو من مسجد جامى القرن العاشر.
- من الحفر البارز الاستوكو من القرن الحادى عشر إلى الثانى عشر.
- من الحفر على النحاس سنة ١٢١٠.

نماذج من الخط الكوفى والخط الفارسى .

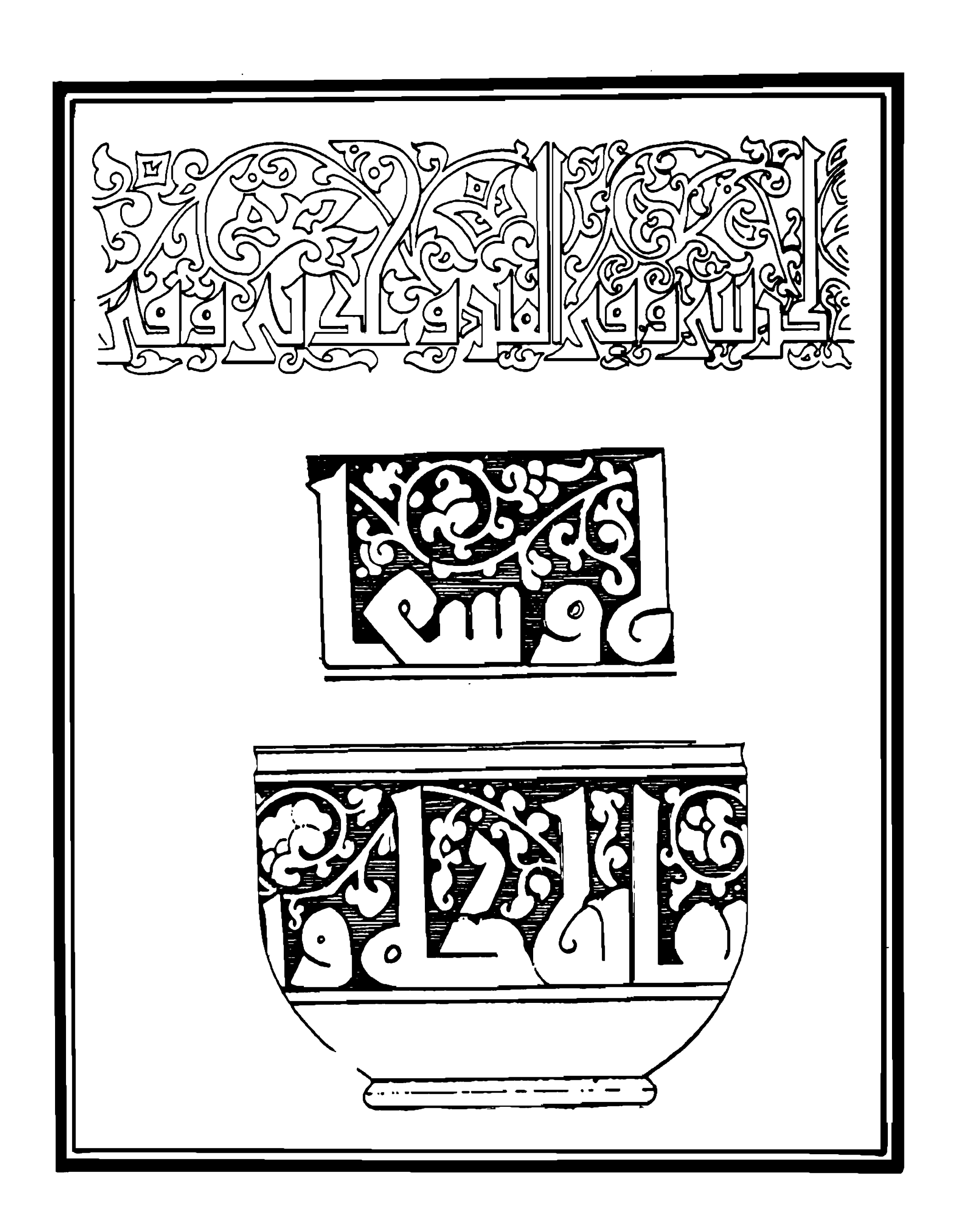


نماذج من الخط الكوفى والخط الفارسى .



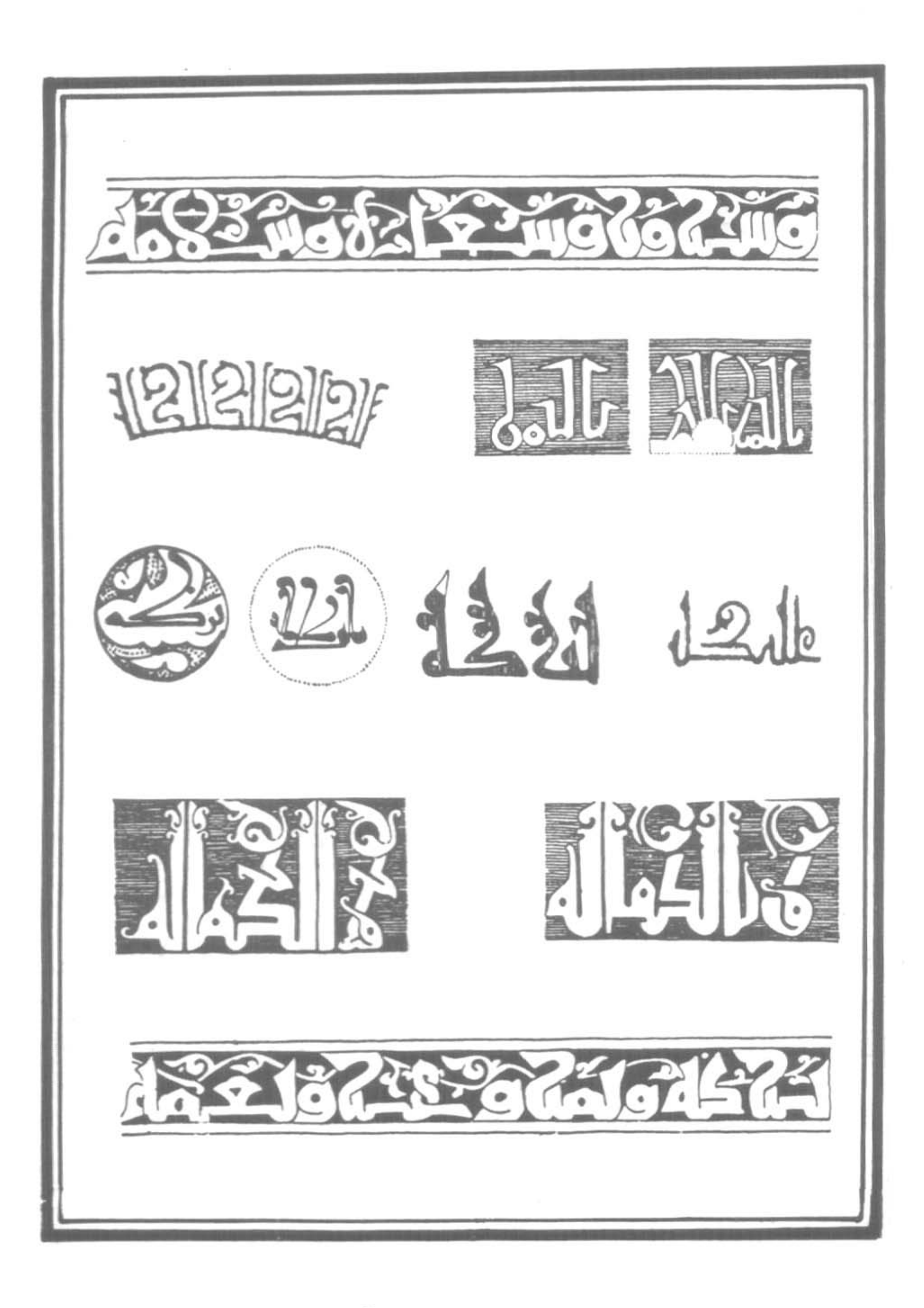


شكل آخر من حروف الهجاء على الطراز الفارسى



زخرفة من حروف الكتابة .

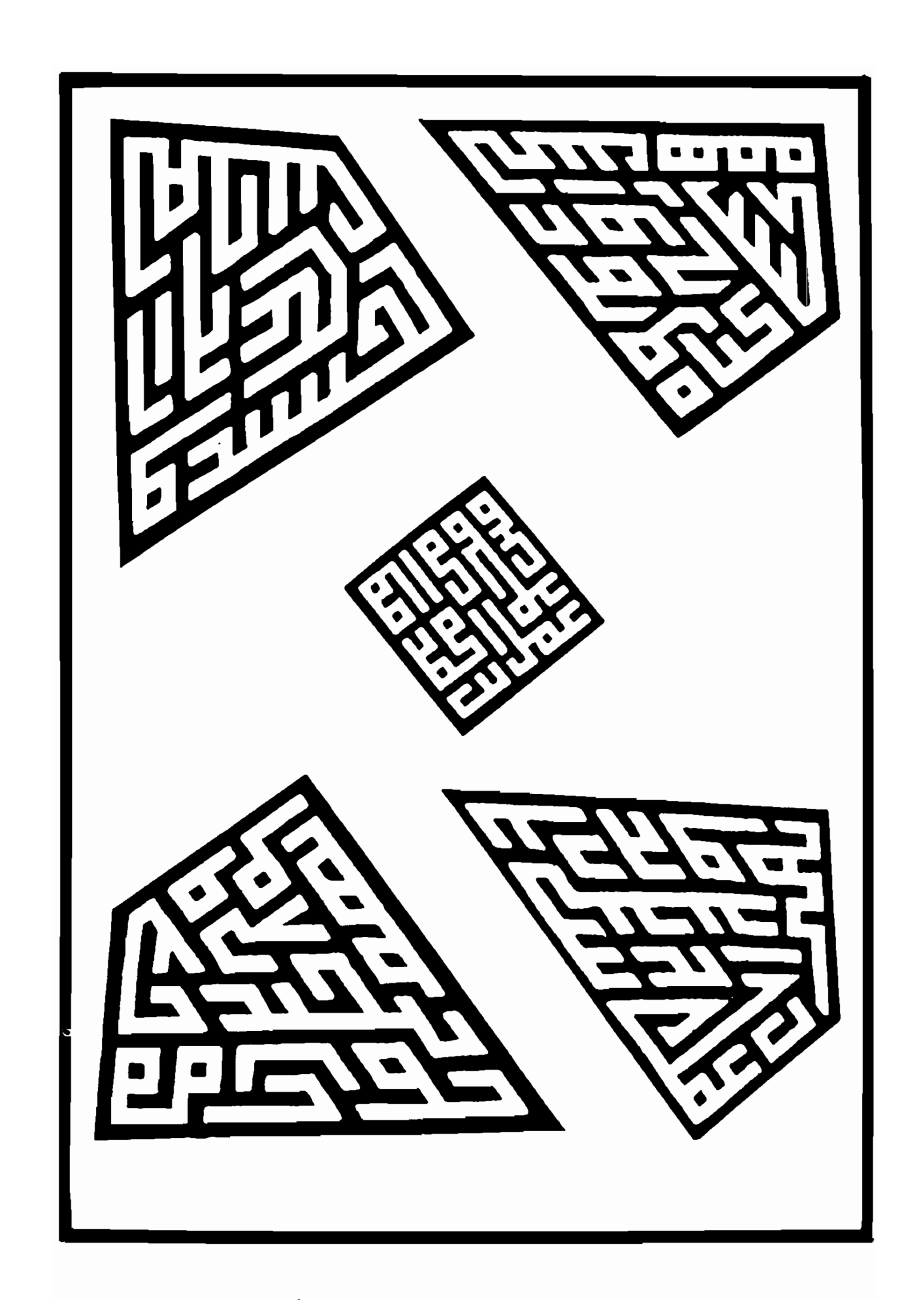
فى الوسط ولأسفل لآنية فارسية محفورة حفراً بارزاً خفيفاً .



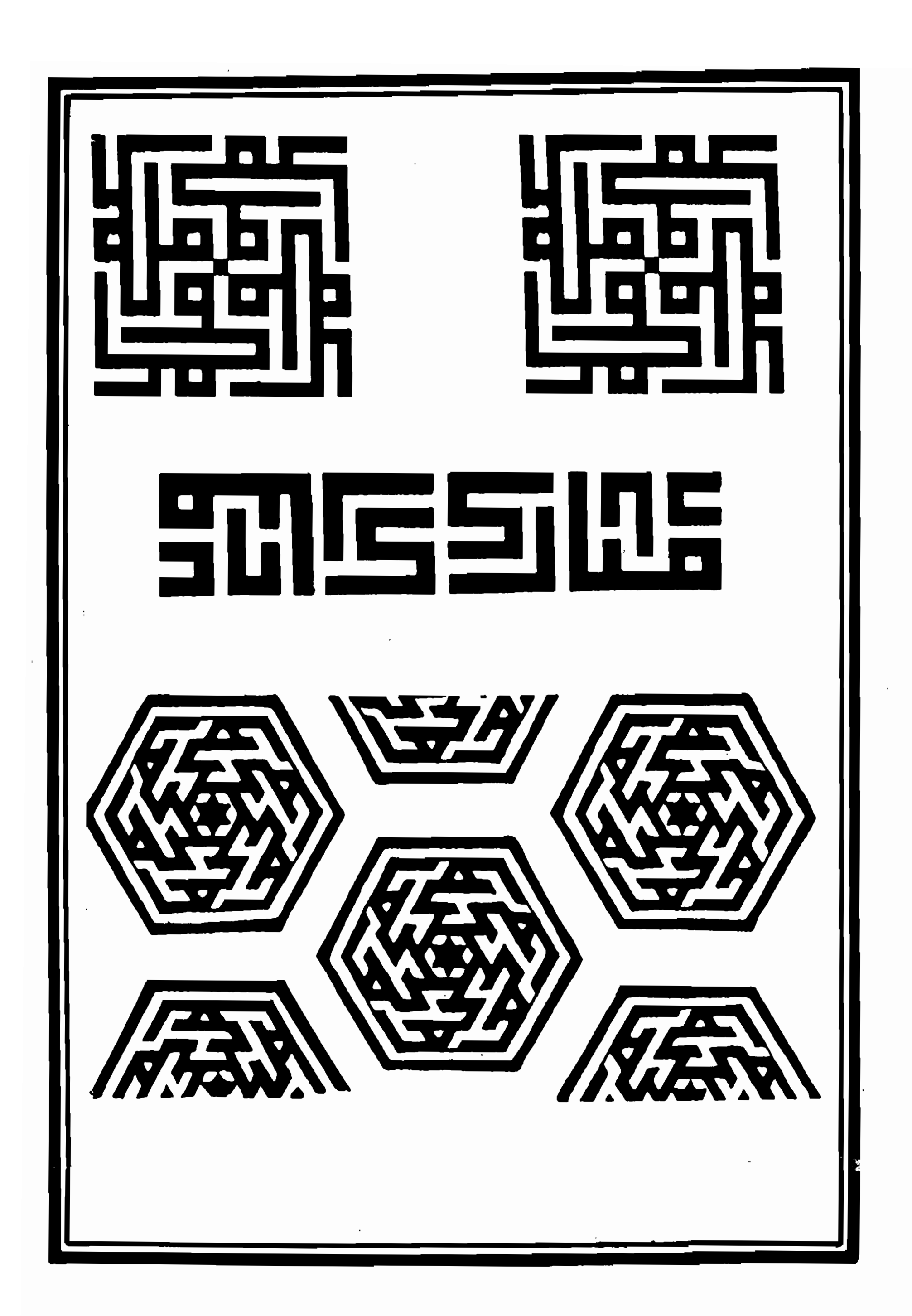
قطع تفصيلية من كتابات على آنية فارسية .

زخرفة من أشغال القاشانى من مسجد جامى فى أصفهان بداية من القرن العاشر واستمرت الزخرفة الى مئات السنين بعد ذلك .



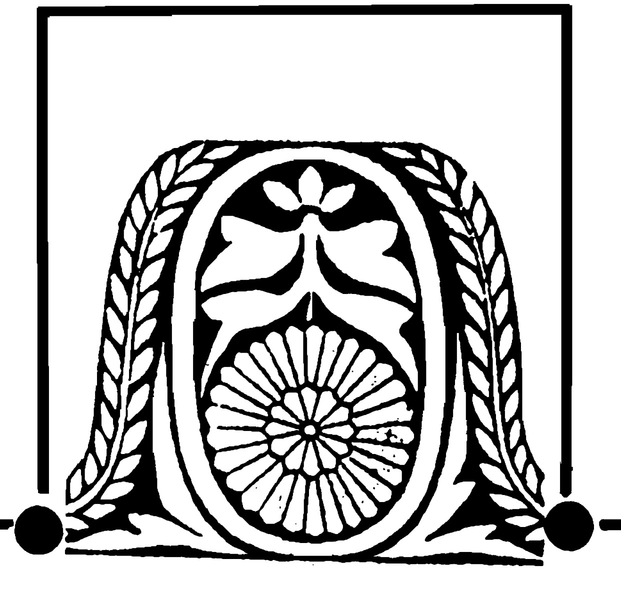


كتابة حديثة بالخط الكوفى من مسجد جامى فى أصفهان .

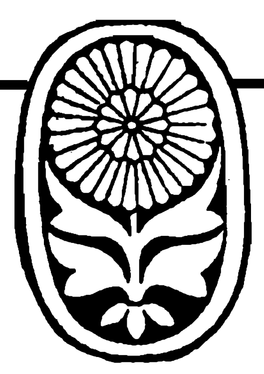


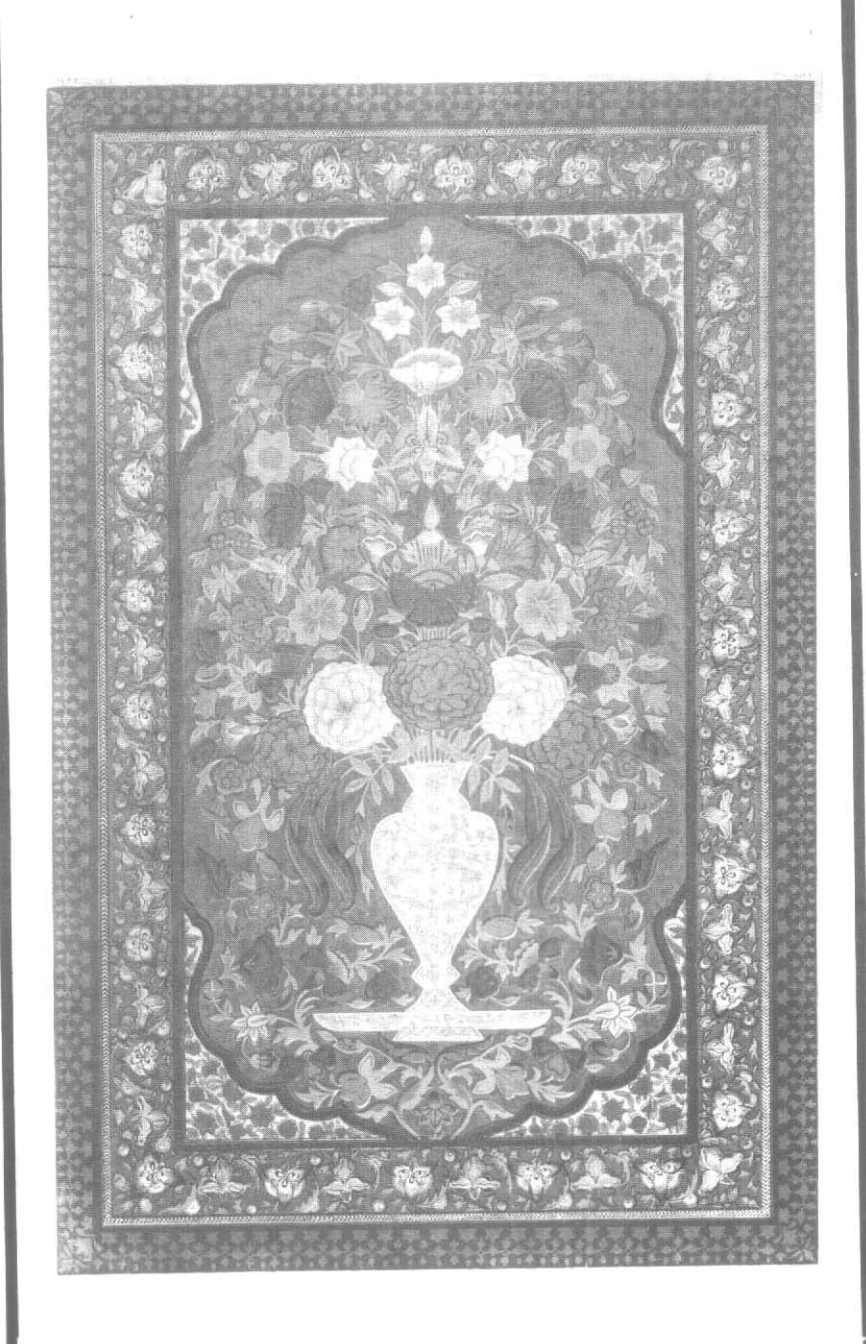
كتابات حديثة على الطراز الكوفى .

الفن الإسلامى فى الهند



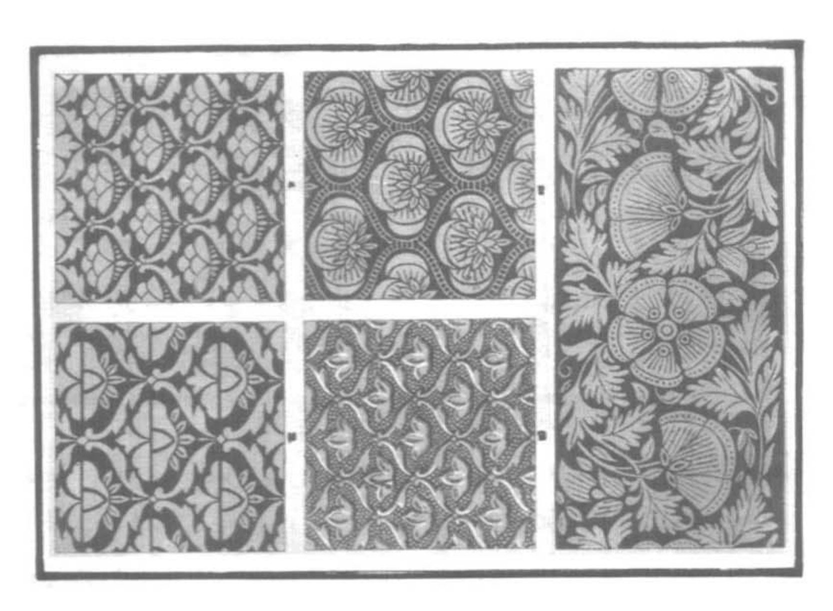
- نشأة الفن الإسلامى الهندى .
- مميزات الزخرفة فى الفن الإسلامى الهندى .
- القوعد العامة المتبعة فى الزخرفة على المنسوجات فى الفن الإسلامى الهندى . والألوان المميزة لها .
- عرض نماذج من الفن الهندى الإسلامى .





الفن الإسلامى فى الهند

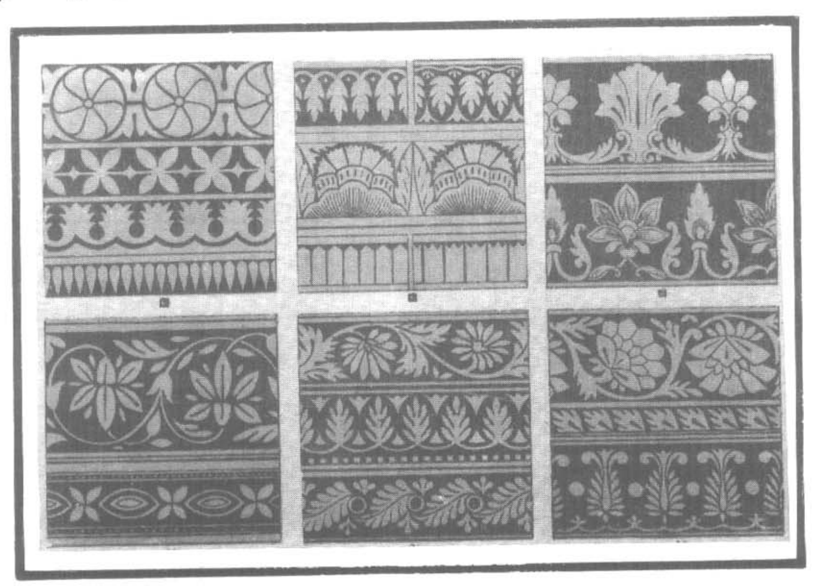
دخل الإسلام بلاد الهند فى القرن السادس الهجرى (١٢/١٣ م) والتقت الفنون الإسلامية بأنماط عريقة طوعها مسلمو الهند لفخامتها . ومن هنا كان الفن الإسلامى الهندى مزيجا من وحدات هندية وإسلامية مختلطة . وبلغ ازدهار الفن الهندى فى القرن السادس عشر الميلادى . والفن الهندى هو فن تلقائى لذلك كان فناً منسجماً مترابطاً فى التصميم . وكان تصميم السجاد الهندى مليئا بالورود والزهر النابع من زهرية وبه كنار أو أكثر من زهر ونبات فوق أرضية قاتمة كالأزرق مثلا .. وتميل الألوان الهندية أكثر إلى الألوان الساخنة . وتشابهت ألوان الميناء الهندية مع الفارسية باختيار الألوان الزاهية مع ترصيع الأسطح المعدنية بالاحجار الكريمة المتألقة مع المحافظة على الذوق السليم .



وحدات زخرفية من الفن الاسلامى الهندى

وكانت مظاهر الأعمال الصناعية لجميع الشعوب فى سنة ١٨٥١ منفتحة ومتطلعة الى اتجاه الهند فى الفخامة والبهاء فى صناعتها وفنونها .

كما برع الهنود فى تشكيل المصوغات والحلى بالأسلاك المنوعة والأشكال المرصعة بما يناسبها من الأحجار الكريمة لإحداث الأثر الأخاذ المطلوب والمميز للزخرفة الإسلامية الهندية . وشاع استخدام اللون الأسود فى خلفيات الزخارف الهندية الإسلامية عموما وأيضاً فى خلفية الزخارف المعدنية المحفورة فى سطحها حتى تساعد على وضوح الألوان الأخرى **وزهوها** . وذلك لأن اللون الاسود **لون متعادل** يتقبل جميع الألوان الأخرى . أما المنسوجات الهندية فكثيراً ما طرزت بخيوط مذهبة خاصة على أقمشة باللون الأحمر . أو **خيوط** فضية مع اللون الأزرق للأقمشة . واستخدام كذلك اللون القرنفلى المتدرج

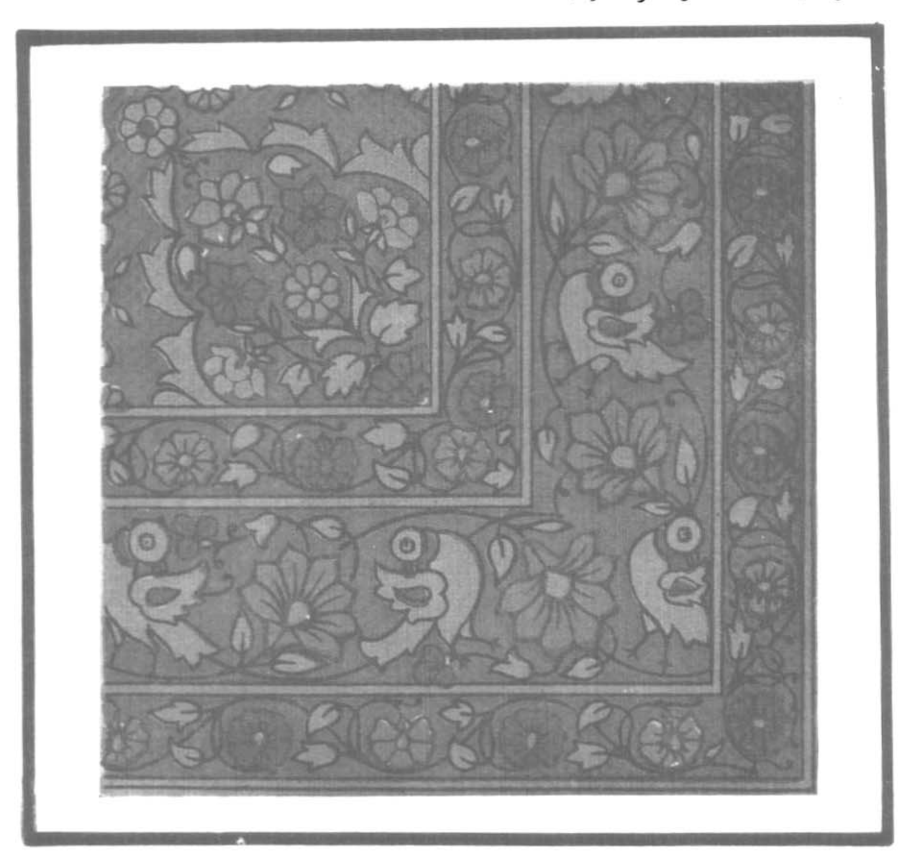


بعض الزخارف المميزة للفن الإسلامى الهندى فى عام ١٨٥١ وهى من الأقمشة المطرزة التى لاقت إعجاباً فى ذلك الوقت وتم تحقيق الاتزان عن طريق التطريز باللون الذهبى على أرضية من اللون الأخضر والأحمر بمهارة فائقة والتى جعلت الأوربيين ينقلونها بنفس التوازن المحكم للشكل واللون .

ويظهر فى جميع أمثلة الزخرفة الإسلامية الهندية أفضل التوافق بين كتلة الزخارف مع لون الأرضية فكل لون أو ظل بداية من أفتح درجة **للون** وأضعفها إلى أغمق درجة لونية وأغنى ظلال .

وفيما يلى القاعدة العامة المتبعة فى الزخرفة على المنسوجات فى الفن الإسلامى الهندى :

١ ـــ عند استعمال اللون الذهبى بكمية أقل . فى هذه الحالة تكون الأرضية أخف لونا وأكثر بساطة .



زخرفة من الفن الإسلامى الهندى . الأرضية ملونة باللون الذهبى والزخرفة بالوان متنوعة من الأحمر والأخضر ودرجات البنفسجى الفاتح . وحددت الزخارف بلون داكن حتى لا يطغى اللون الذهبى فى الأرضية على الزخرفة نفسها .

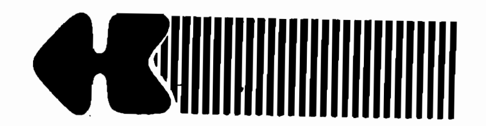
٢ ــ عندما تستعمل الزخرفة باللون الذهبى فقط على أرضية ملونة فإن لون الأرضية ينقل الى الزخرفة نفسها أو يستخدم لون الأرضية كظلال على اللون الذهبى نفسه بطريقة **التهشير** .

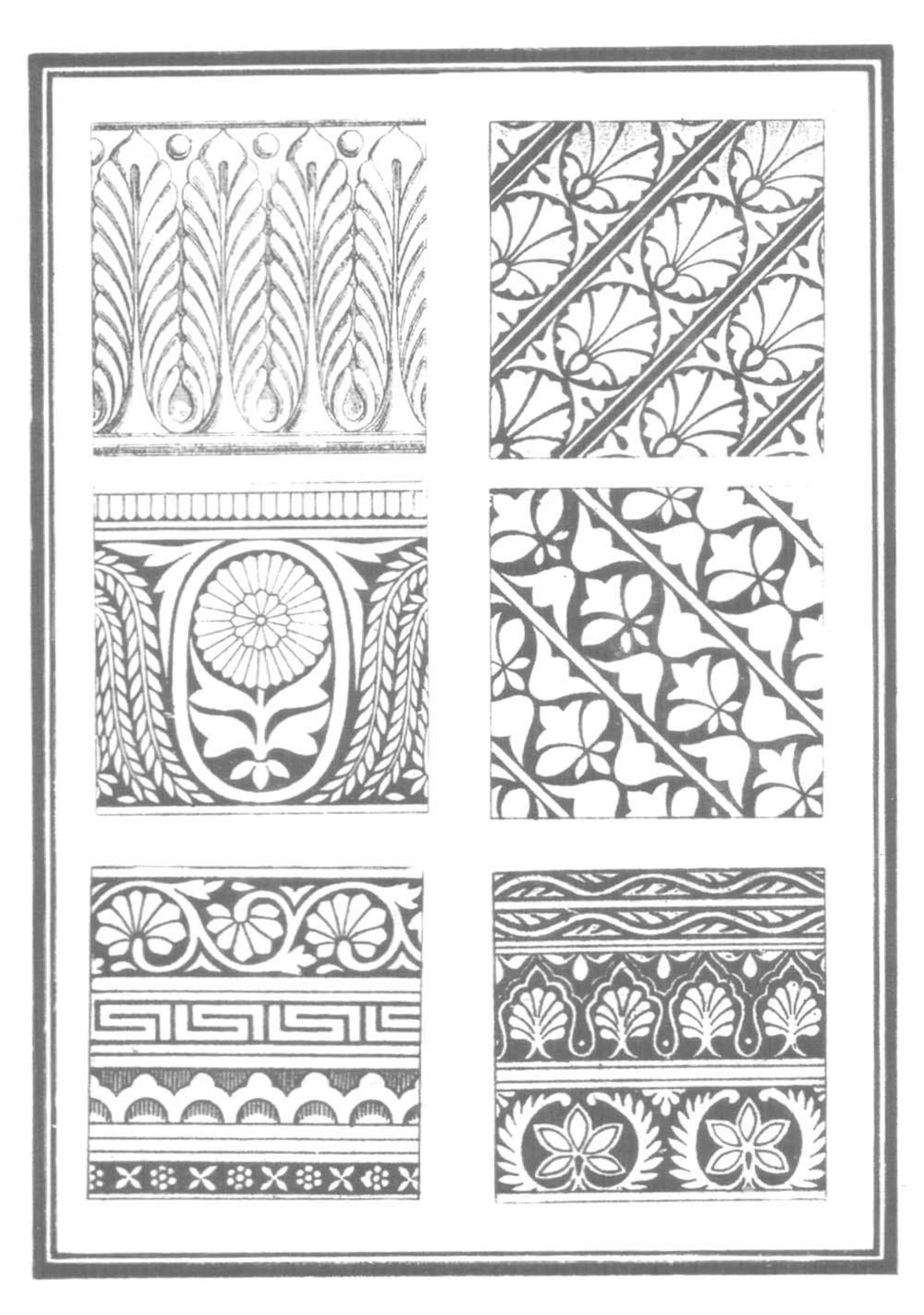
٣ ــ عند استخدام زخرفة بلون واحد على أرضية بلون مضاد **(Contrast)** فإن الزخرفة تفصل عن الأرضية بتحديدها بلون أفتح من لون الزخارف لمنع شدة التضاد ولتخفيفه .

٤ ــ وفى الحالة العكسية عندما تكون الزخرفة بلون ما على أرضية من اللون الذهبى فإن الزخرفة تفصل عن الأرضية الذهبية بفاصل من اللون **الأغمق لمنع اللون الذهبى من أن يطغى أو يتسلط على الزخرفة .**

٥ ــ وفى حالات أخرى عند استعمال ألوان متعددة على أرضية ملونة فإنه يستعمل خط عام خارجى من اللون الذهبى أو الفضى أو الأبيض أو الأصفر لفصل الزخرفة عن الأرضية واختفاء درجة لونية عامة من خلال الزخرفة .

وفى حالة السجاد وفى توافقات الألوان المنخفضة الدرجات يستعمل خط خارجى عام باللون الأسود لهذا الغرض . ويبدو ذلك خصيصاً فى المنسوجات والأقمشة .





نماذج من الزخرفة الإسلامية الهندية . منفذة بلون واحد داكن للأرضية ولون أفتح فى الزخارف مع **ظلال** بلون الأرضية فوق الزخارف لنقل لون الأرضية إلى الزخرفة .

نماذج لتصميمات من الفن الإسلامى فى عصوره المختلفة

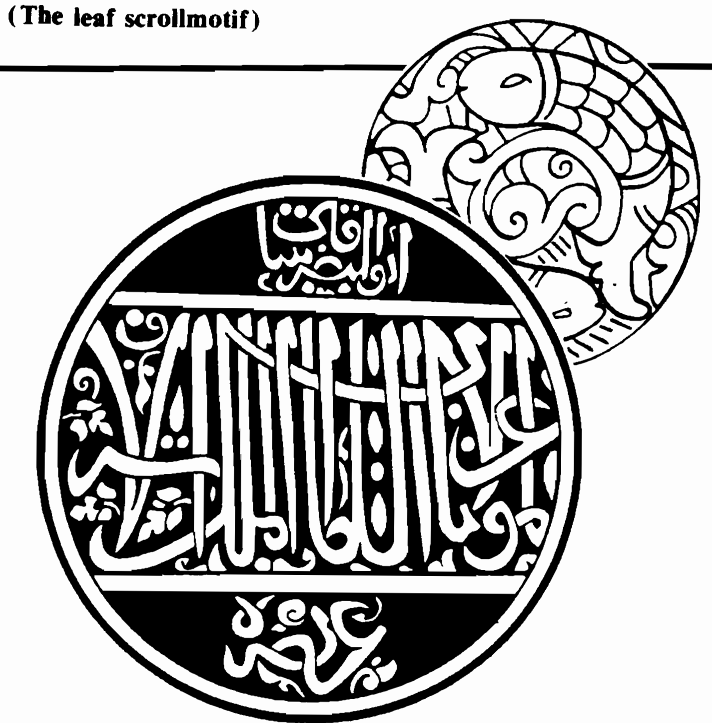
أولًا : نماذج للكتابات الخطية القرآنية . والزخارف المحيطة بها .

ثانياً : نماذج من أعمال الخزف فى الفن الإسلامى .

ثالثاً : تصميمات من الأشغال المعدنية .

رابعاً : نماذج لزخارف إسلامية وأعمال فنية من التصميمات الهندسية الشائعة فى الفن الإسلامى .

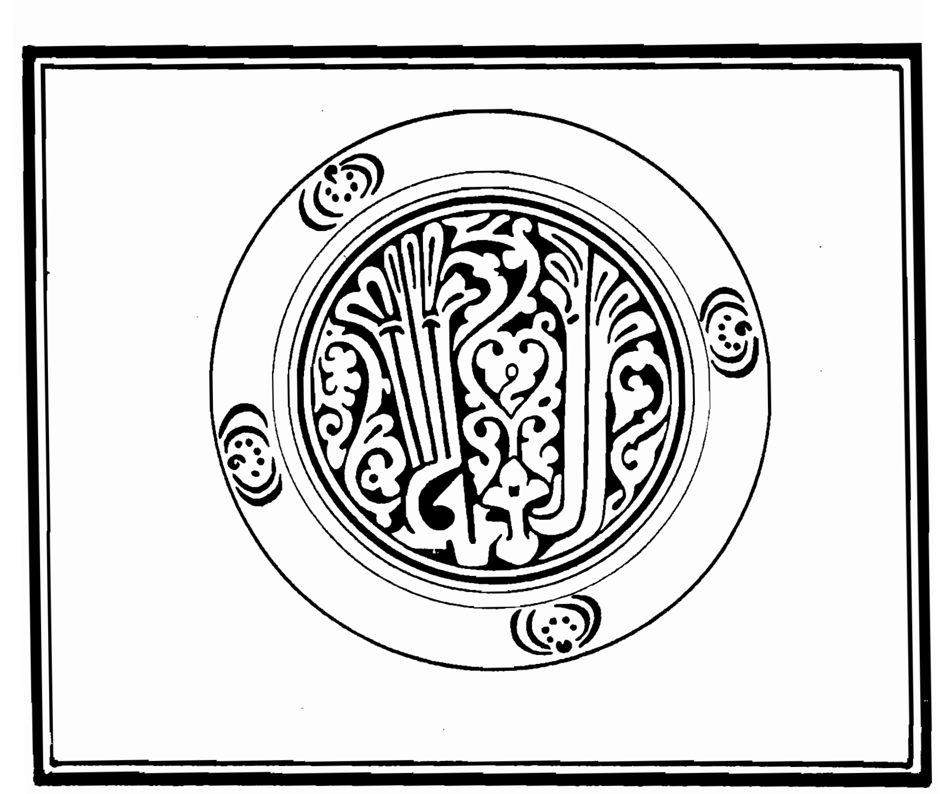
خامساً : تصميمات متنوعة من أوراق النبات الملفوفة أو الحلزونية (The leaf scrollmotif)



يضم هذا الجزء من الكتاب نماذج لتصميمات من أغنى عصور الفن الإسلامى مأخوذة من أوصول تاريخية فى أماكن عديدة بالعالم الإسلامى لأعمال الفخار والأشغال المعدنية مع شرح لطريقة تنفيذها . وخاصة النماذج المعقدة المبنية على قوانين هندسية بسيطة وتصميمات تقليدية مميزة للفن الإسلامى .

وفى المقدمة شرح لكيفية تطويع الخط العربى ونماذج من الزخارف النباتية حسب التعاليم القرآنية ويتضمن هذا الجزء معلومات مفيدة عن الخامات وأساليب التنفيذ لكل شرح مقترن بالتصميم .

يعتبر هذا الجزء مرجعاً وافياً لكل من المصممين والحرفيين ولاشغال الابرة والتطريز والمَعَلمين والدارسين حيث أنه **مصدر واضح ومحرك** للإلهام والعلم والفن .



أولًا : نماذج للكتابات الخطية للقرآن والزخارف المحيطة بها

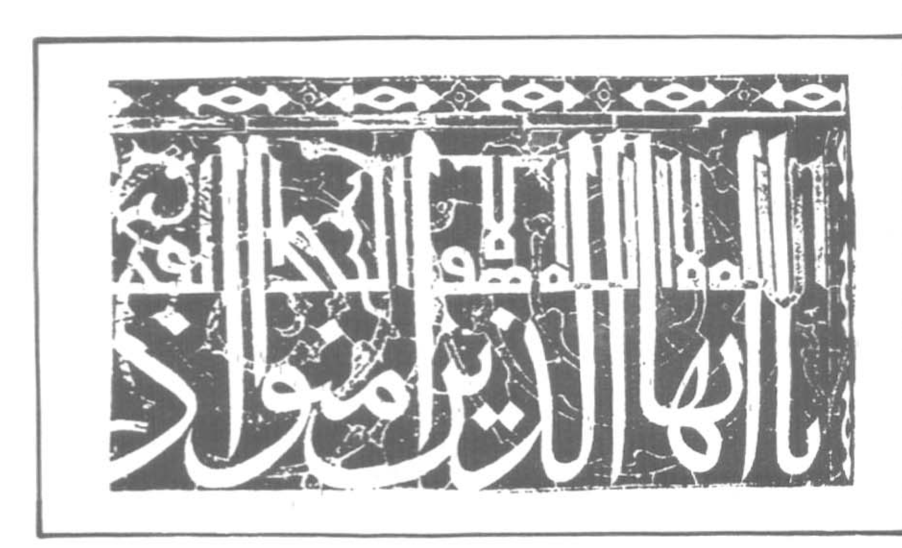
يتضمن هذا الجزء العديد من الأمثلة التى توضح جمال ورونق الخط العربى واستخداماته فى كتابة الآيات القرآنية . وهى تظهر عدة أنماط تقليدية تنتمى الى فنانى حضارة ما بين النهرين عام ١٠٠٠ فى بغداد .

ويتضمن تصميمات لزهرة اللوتس من الصين ومصر وتصميمات النخيل الملتف وأزهاره .

أما التصميمات المجنحة والسبحية والريش من تأثير الفن الساسانى من وسط آسيا وإيران .

ويضم كذلك تصميمات هندسية والمساحات مملوءة بالأوراق الملتفة والمساحات المحصورة الداخلية مزينة بالذهب واللون الأزرق والأحمر .

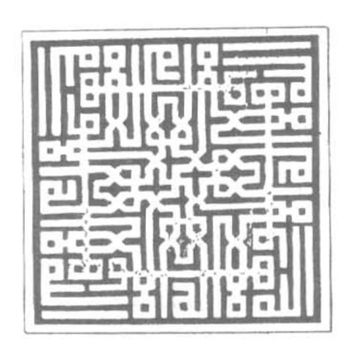
ومن خلال الأمثلة الواردة بهذا الجزء نجد أمثلة من خط الثلث المستخدم فى زخرفة الصفحات الأولى من المصحف والذى نقل الى القاهرة عام ١٣٠٤ عن طريق واحد من كبار الخطاطين المماليك .





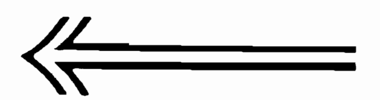
زخرفة لكتابات قرآنية من القاهرة ١٣٠٤م بالخط الكوفى الشرق

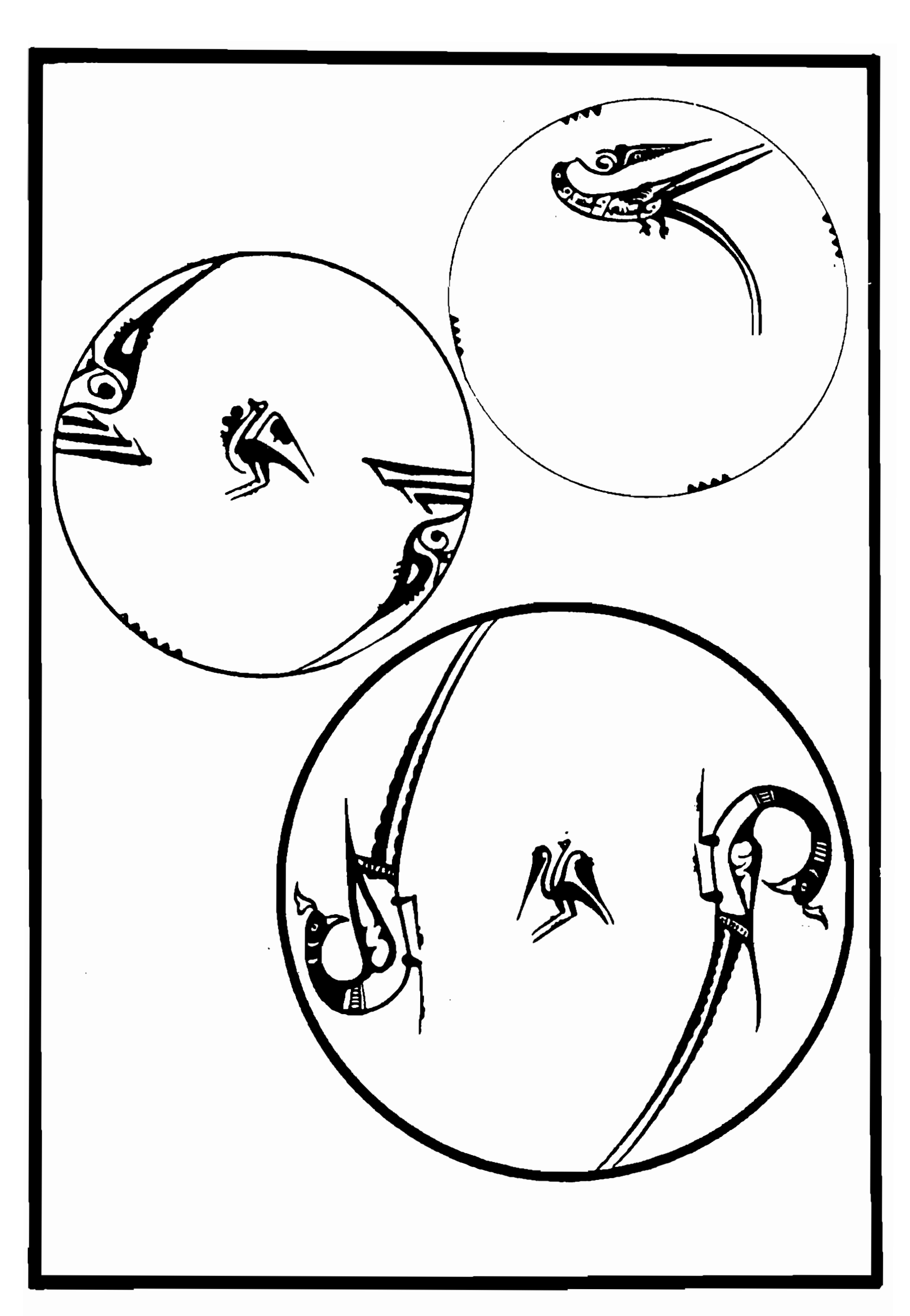




على اليسار زخرفة بالخط الكوفى محفورة على الخشب وعلى اليمين زخرفة على قاشانى مطلى . مكتوب عليها الله لا اله إلا هو ومكررة فى كل جانب من القاشانى مشكلة نموذجاً متشابكاً فى الوسط ولونت كلمة هو بلون متباين (موضح بنقط رفيعة) .

أشكال زخرفية من الخط الكوفى . أعلى الصورة زخرفة بالخط الكوفى على إناء خزفى وأسفل يساراً حفر وتطعيم على المعدن وأسفل يمينا حفر على الحجر والكتابة على اللوحة تقرأ .

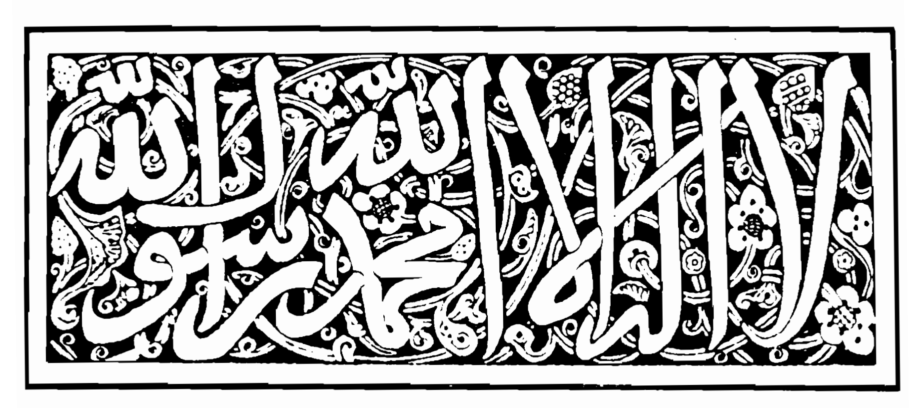




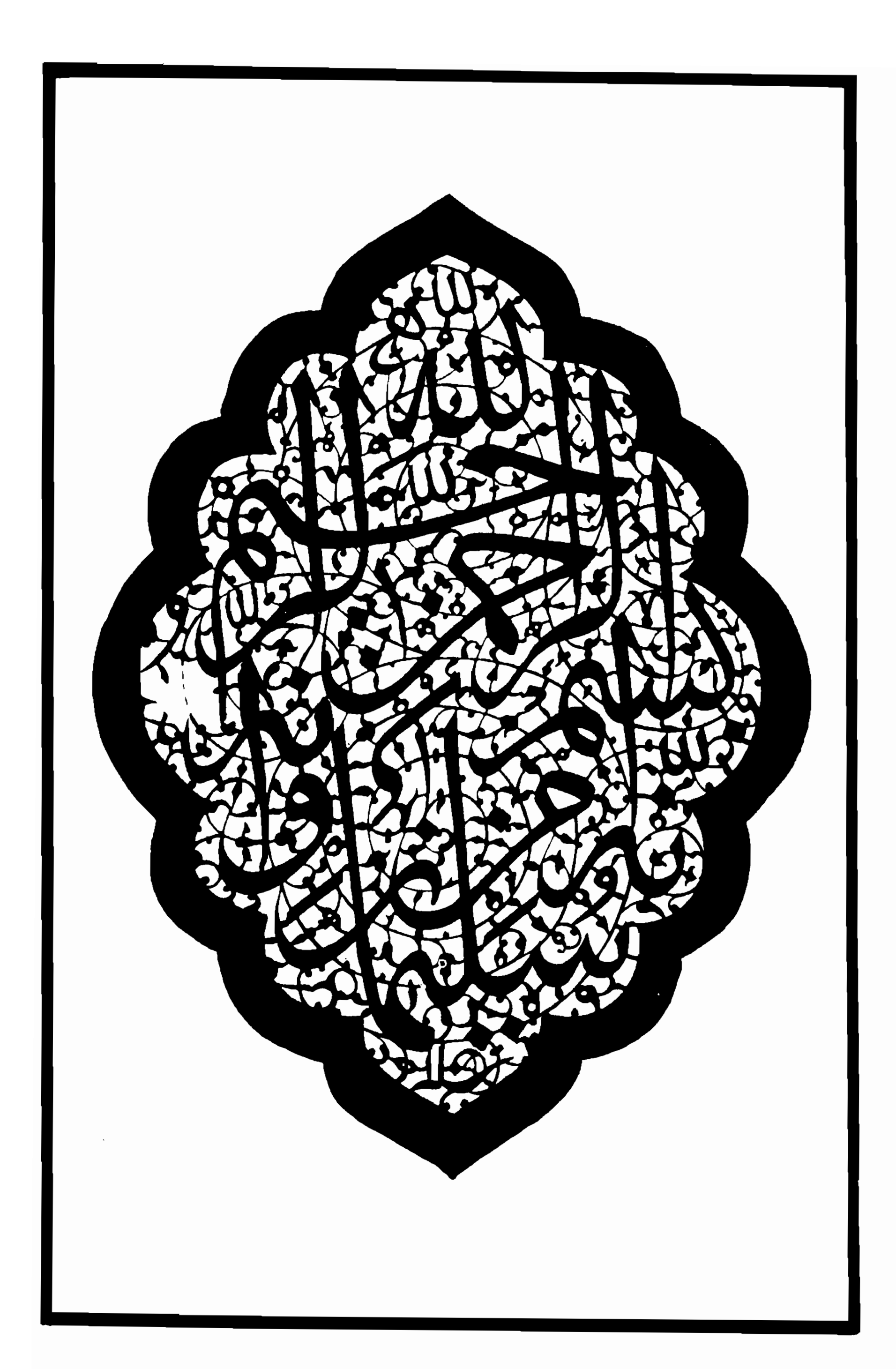
تصميمات من الطيور مرسومة على أوانى خزفية ترجع الى عصر صدر الإسلام متأثراً بالفن الساسانى وبها نوع من الرمزية وتبدو كلمة الله على حرف الطبق أعلى يسار اللوحة من إيران القرن العاشر .



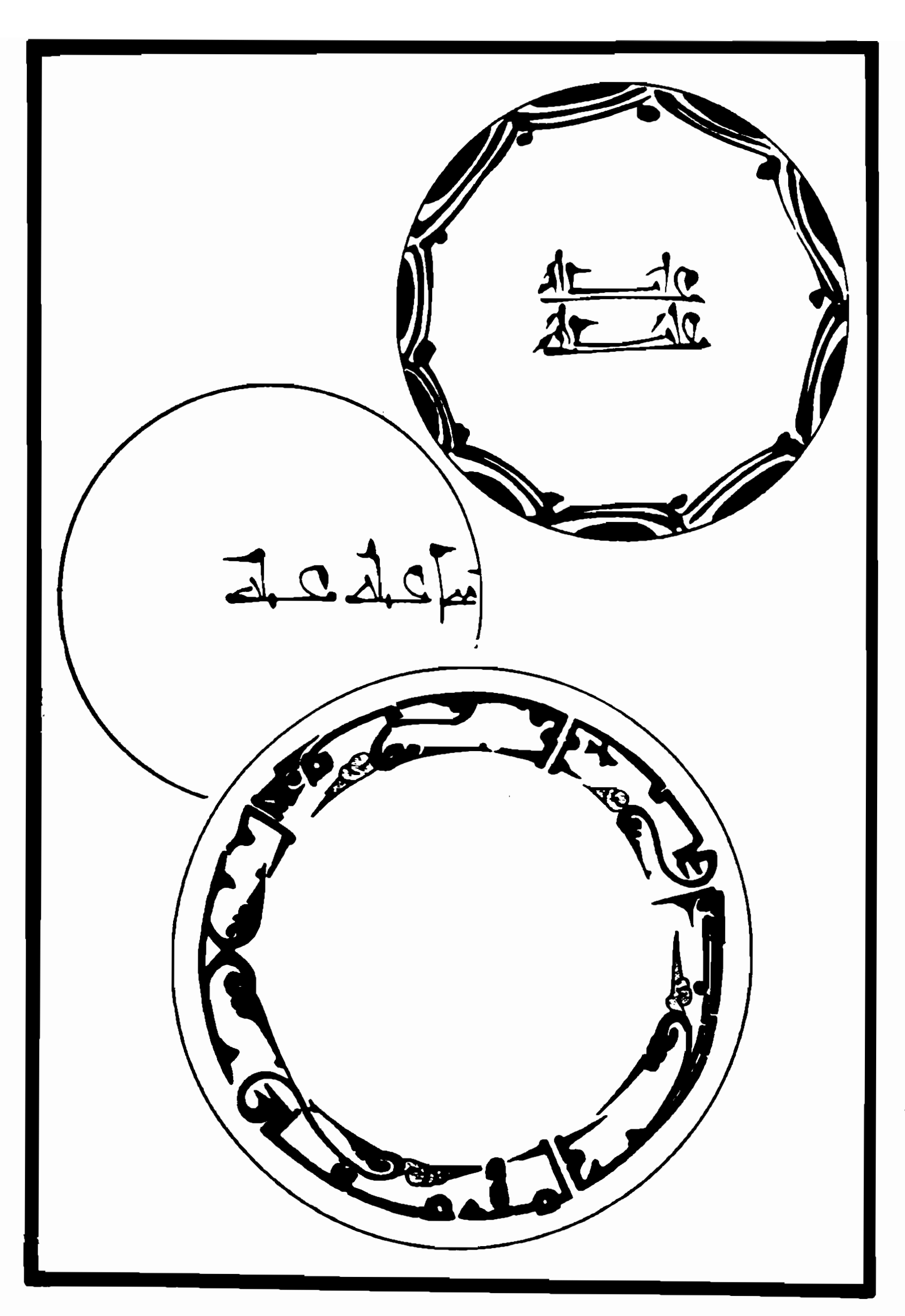




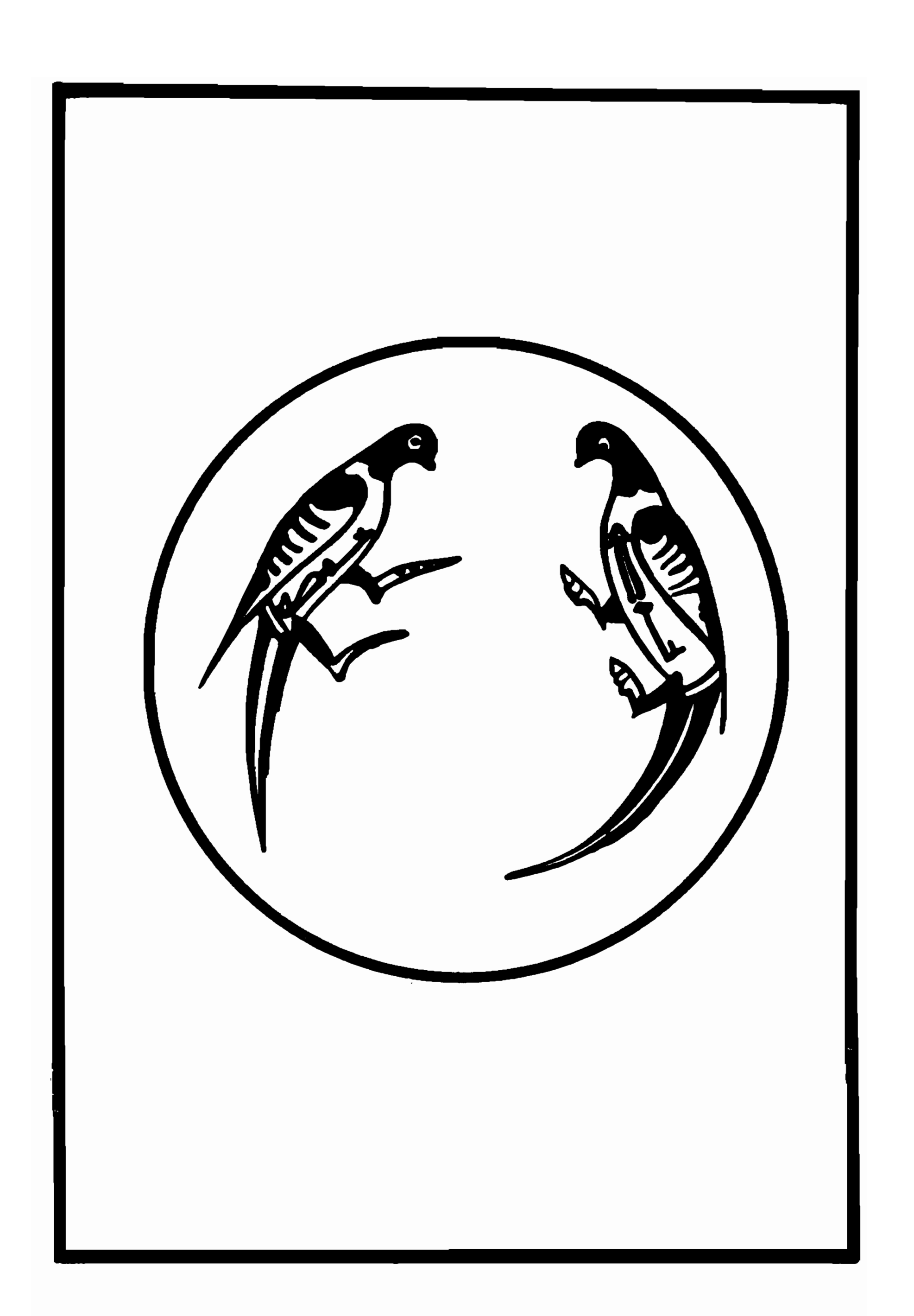
خط الثلث من أكثر الخطوط استعمالًا فى الاغراض الزخرفية على خلفية من الأوراق النباتية الملتفة ، أعلى اللوحة زخرفة على قاشانى وفى الوسط حفر على العاج . وأسفل اللوحة كتابة خطية محفورة على الرخام (لا إله إلا الله محمد رسول الله) عصر القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر .



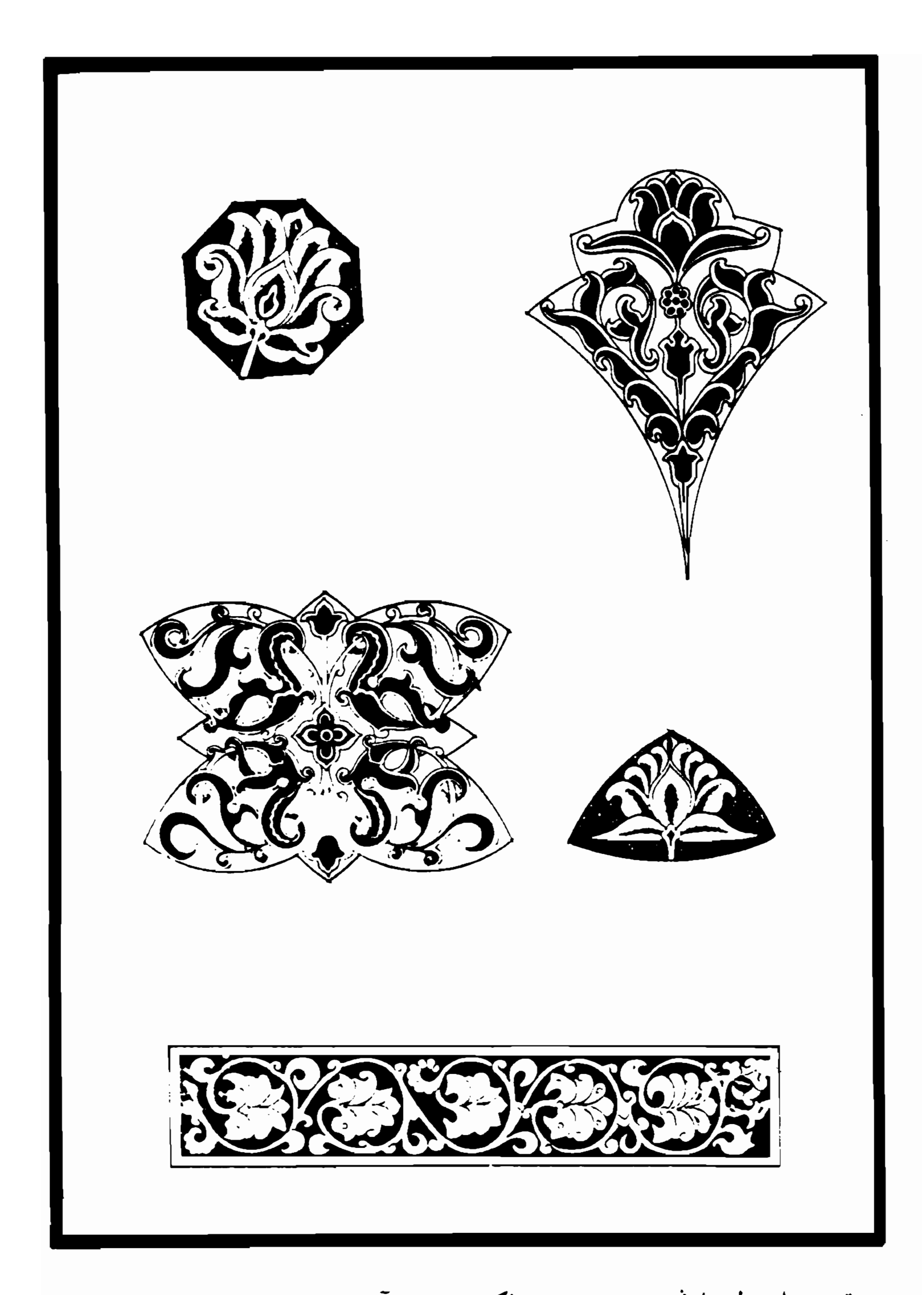
كتابة بخط الثلث بالشغل المفرغ على مساحة من أصفهان إيران ١٦٩٣ .



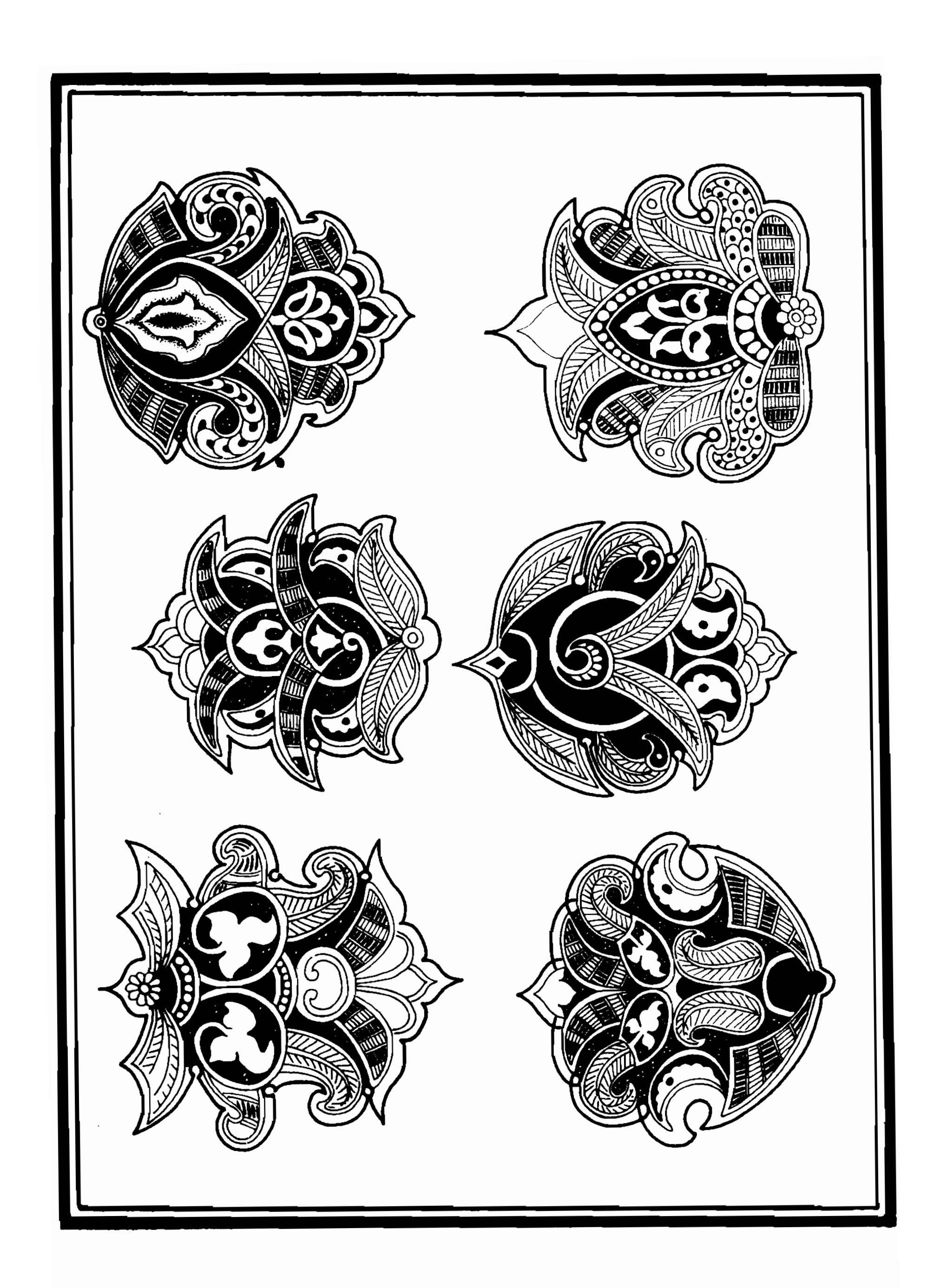
الاستعمال الزخرفى للخط العربى كان مميزاً فى الفن الإسلامى فعلى الاطباق العادية وجدت دائماً كتابات إما لكلمات الحمد لله أو لاسماء أعلى من العراق وأسفل من إيران القرن التاسع إلى العاشر .



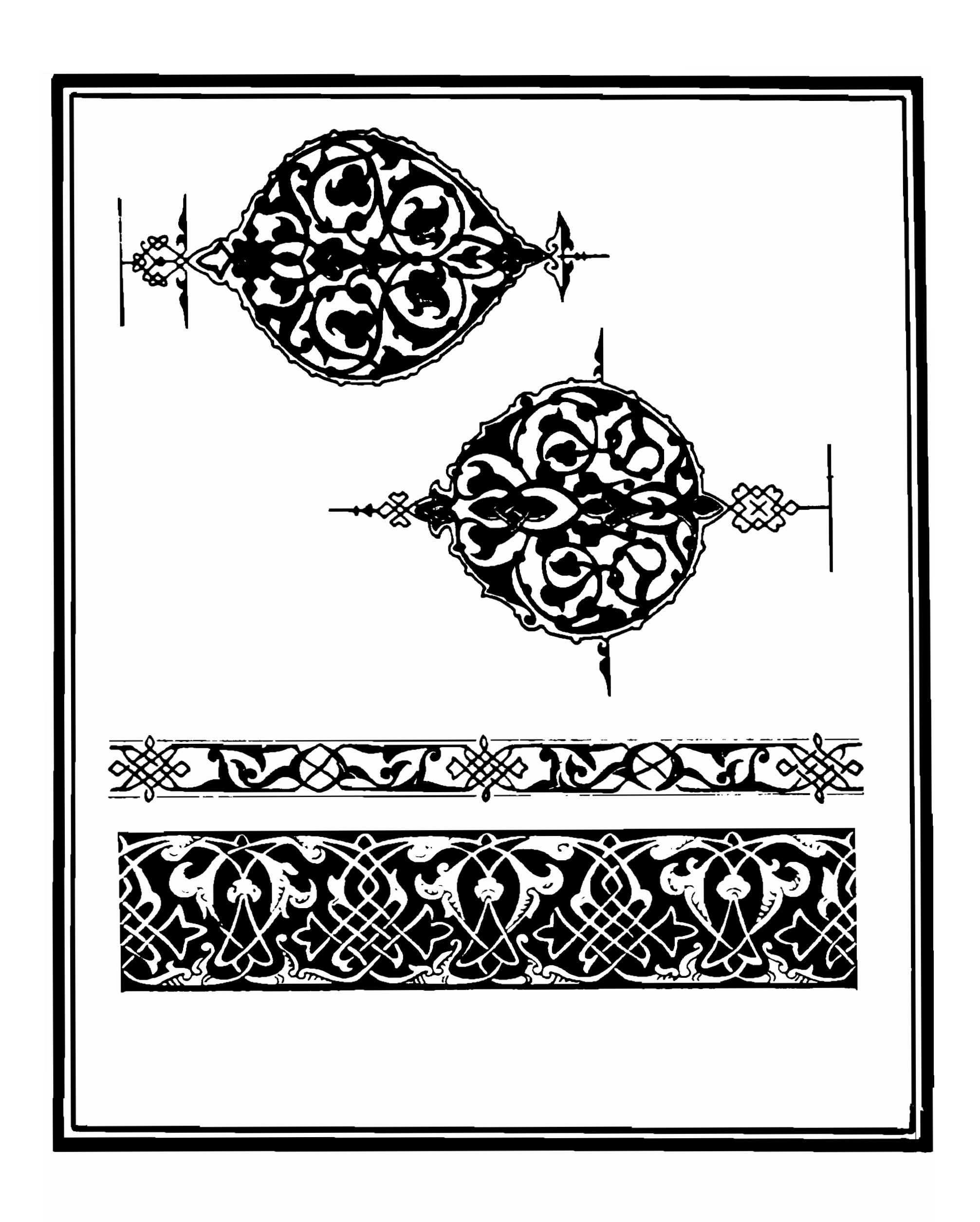
طيور رسمت فى القرن العاشر على طبق خزفى عليها كلمة
الحمد لله مجسمة على هيئة جسم الطائر .



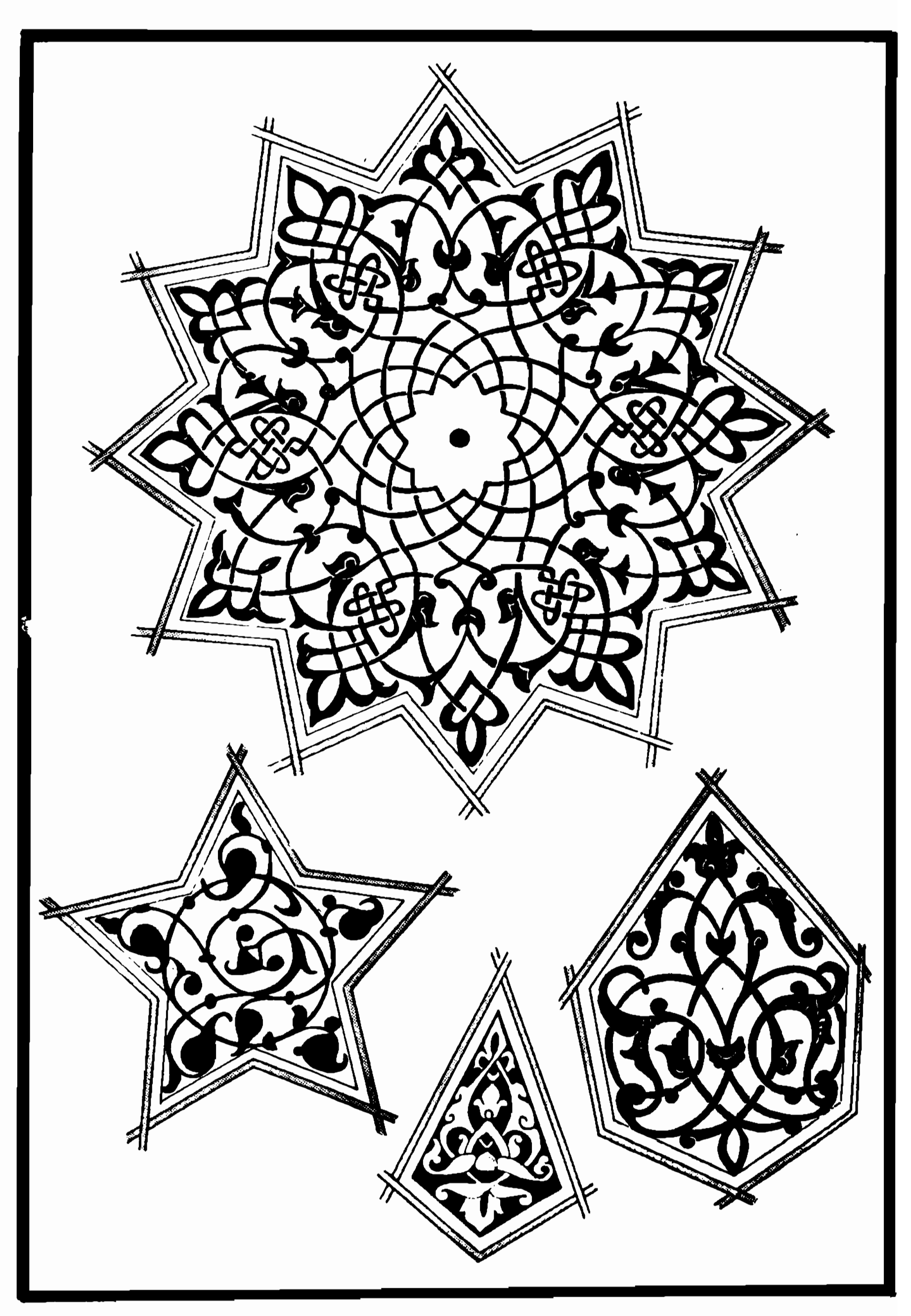
تصميمات لزخارف تزين رؤوس الكتابات القرآنية فى المصاحف من بغداد سنة ١٥٠٠ توضح أهم الوحدات الزخرفية فى زخرفة الشرائط الإسلامية بالنباتات من زهرة اللوتس الشرقية والمصرية والزهيرات والنخيلة الملتفة وأزهار النخيل .



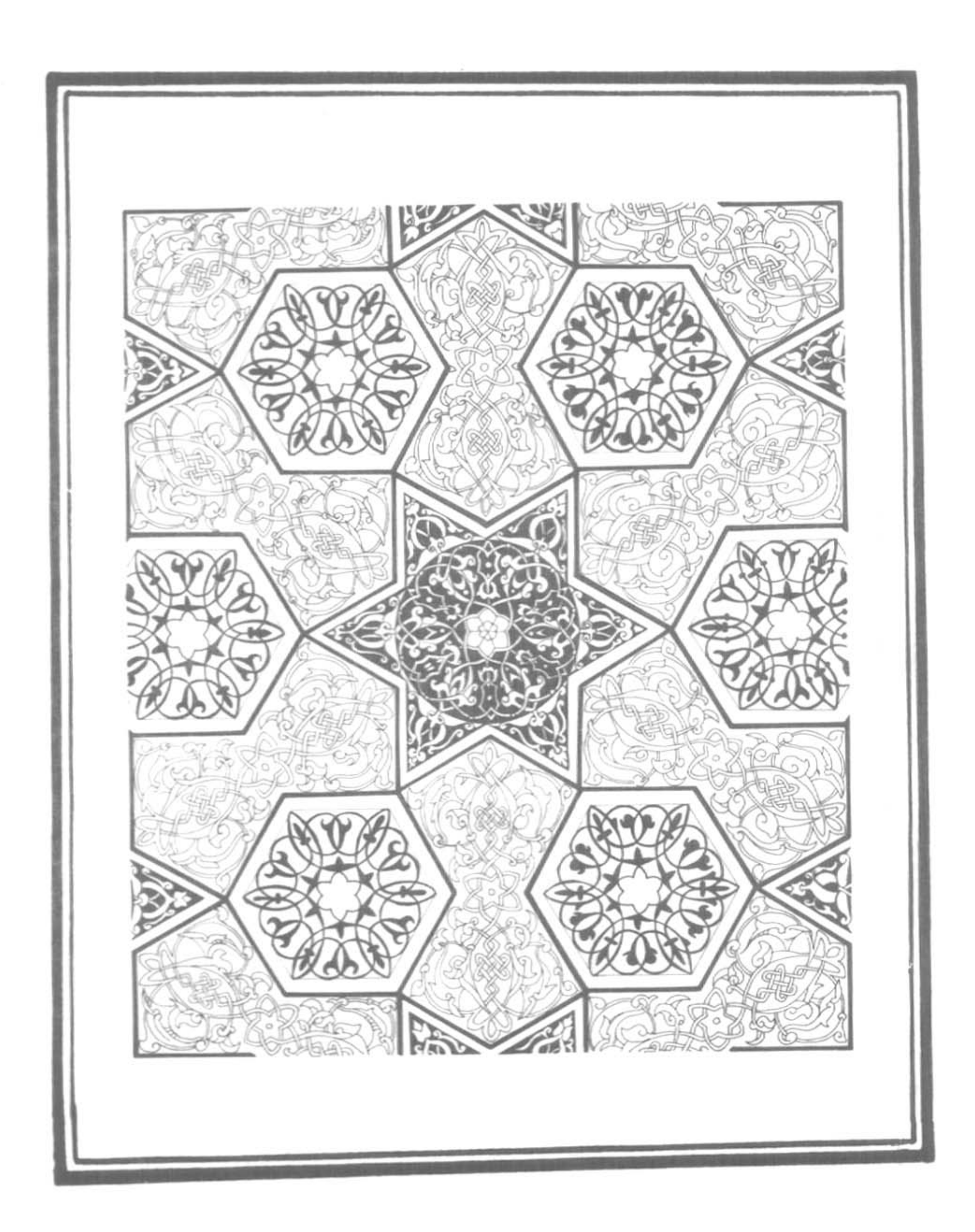
هذه التصميمات من زخارف قرآنية وتبدو تصميمات مجنحة شبيهة بالتصميمات الساسانية التقليدية الشائعة .



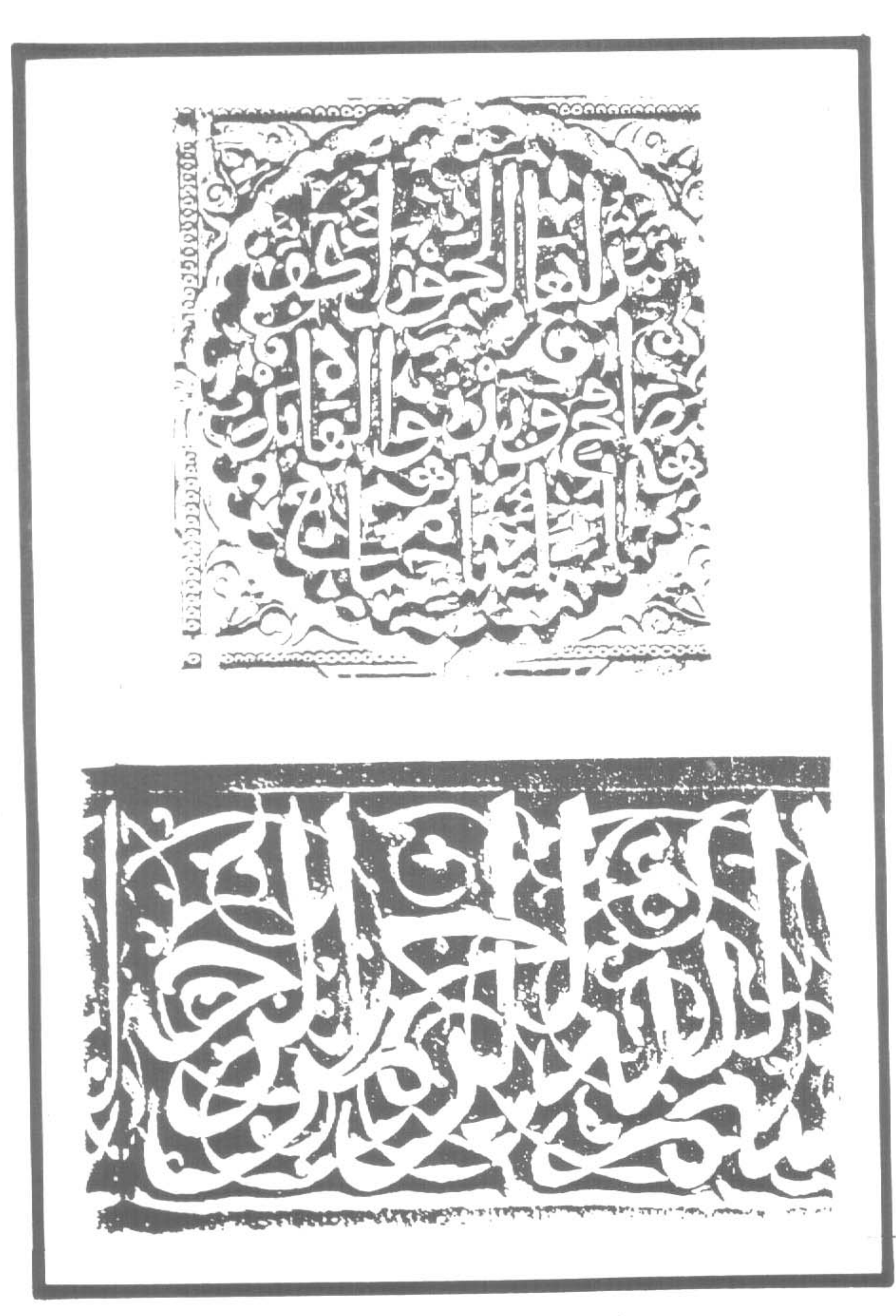
فى الصفحات الأولى من كتب تفسير القران كانت توجد هذه الزخارف مثل الموجودة بأعلى صورة وهى مرسومة بماء الذهب (الواضح بلون منقط) مع لمسات باللون الأزرق (تبدو هنا سوداء) .



تفاصيل من زخرفة للكتابات القرآنية من إيران ١٣١٣ وهى من زخارف متداخلة متحدة مع زخارف نباتية اساسها النخيل لتنتج زخرفة دائرية والتى تملأ الأشكال المختلفة .



تفاصيل من الصفحات الأولى من القرآن من ايران ١٣١٣ . فى الوسط زركشة بشريط متداخل وأوراق ملتفة على أرضية باللون الأزرق والزخرفة على الأشكال السداسية مرسومة باللون الاسود وفى الأشكال ذات الثمانى أضلاع باللون الذهبى على أرضية خام أو سادة.



كتابات بخط الثلث الأندلسى محفورة بطريقة شغل الاستاكو على وعاء معدنى (أعلى) .

أسفل حفر على كنار فى جدار على خلفية من شغل الأرابيسك .



مشكاة مسجد من السيراميك مزخرفة بكتابات بخط الثلث . من الفن الإسلامى التركى ١٥٤٩ والجزء الأوسط من الشريط الواضح أمامنا كتب عليه **ياولى التوفيق ياخفى الألطاف** .

ثانيا : نماذج من أعمال الخزف فى الفن الإسلامى فى عصوره المختلفة

وجد الخزف الإسلامى الأثرى فى أجزاء العالم فمنه أوان منقوشة أو **بالزخرف البارز أو** مطلية بطلاء معدنى البريق

وظهر فى العصر الطولونى الخزف المكبوس فى القوالب مزخرفاً برسم النباتات وبالأشكال النجمية أو الطيور ومن المعروف أن الخزف ذو البريق المعدنى هو إبتكار إسلامى شائع يتميز بحسن التوزيع وقد رسم على بعضها صور من الحياة البهيجة التى كان يعيشها الفواطم واشتهر فى ذلك العصر فنانون ممن رسموا على الخزف بالجزء السطحى أو باللون مما نجد له تفصيلًا ممتازاً فى رحلة « **ناصر خسروا** » الرحالة الفارسى المشهور .

ويتخلص الأسلوب القديم المستخدم فى زخرفة الخزف فى الفن الإسلامى فى وضع طبقة رقيقة من الملاط اللامع «**glaze**» ينساب فوق جسم الإناء الفخارى وهو مازال رطبا ، وتطور هذا الأسلوب أخيرا خاصة فى التصميمات الإيرانية التى رسمت بألوان مختلفة عادة باللون الأسود والبنى والأحمر على أرضية بيضاء ومغطاة بطبقة من «**glaze**» لامعة شفافة مذابة فى أكسيد الرصاص .



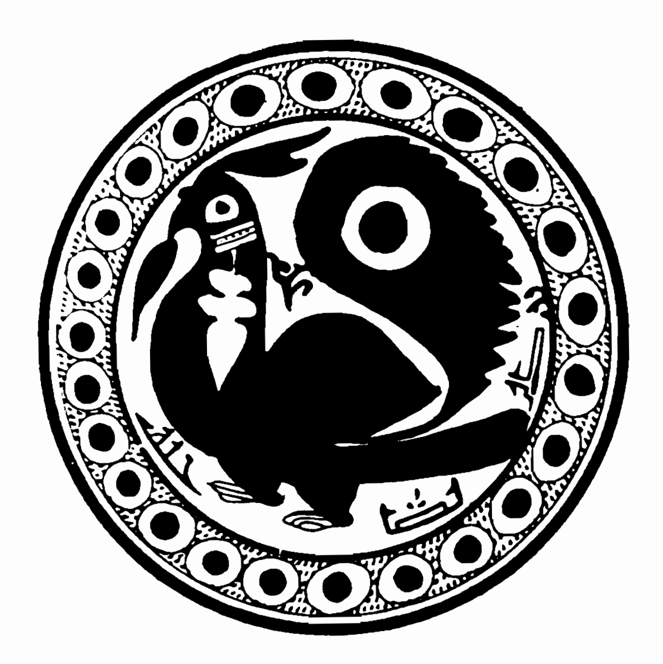
وكانت التصميمات أيضا تتخلل أو تحفر خلال الطبقة البيضاء لتسمح برؤية الجسم الفخارى الملون من خلالها .

ويمكن صباغة الطلاء الرصاصى بالحديد والنحاس أو المنجنيز للحصول على ظل اللون الأصفر والأخضر والأرجوانى . وهذه الألوان لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تختلط بالطلاء (glaze) الخالص وتبدو دائماً مشوبة باللون .

وقد تطورت مادة جديدة فى مصر فى القرن الثانى عشر وانتشرت بالتالى إلى مناطق صناعة الفخار الأخرى فى سوريا — وإيران .

وسمحت لصناعة الأوانى الإسلامية الخزفية لإنتاج كمية كبيرة من الخزف متعددة فى أساليب التنفيذ والطرز . ورسم فوق الطبقة اللامعة بألوان متعددة .

وأهم الأنواع عموماً إنتجت فى كاشان وإيران حوالى سنة ١٢٠٠ . من طلاء الألكالين (مذاب فى أكسيد البوتاسيوم على سطح الجسم الزجاجى ويغطى بطبقة شفافة من الطلاء اللامع (glaze) دون أن يدخل اللون فى الطلاء اللامع أثناء الحرق (٧٤ ، ٧٥) .



هذا الأسلوب فى التنفيذ إقترن بإستعمال الكوبالت الأزرق المستعمل فى الصين فى القرن الرابع عشر وكان أساس البورسلين الأبيض والأزرق هناك ومع ذلك ظل الفخار الإسلامى متمسكاً بمكانته وبتصميماته المميزة .

وبدت النماذج السداسية باللون الأزرق والأبيض فى وسط القرن الخامس عشر فى مسجد مراد الثانى فى عاصمة الدولة العثمانية .

واتضح إنتاج السيراميك فى القرن السابع عشر سواء فى الأوانى الخزفية أو فى القاشانى والذى كان يبدو فى خامات عالية الجودة منه السادة باللون الأبيض والأسود ويطبق اللون الأحمر القوى كلون داخلى .



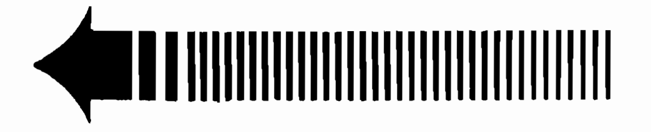
كانت التصميمات تتخلل أو تحفر فى الطبقة البيضاء لتسمح برؤية الجسم الفخارى الملون من خلالها .

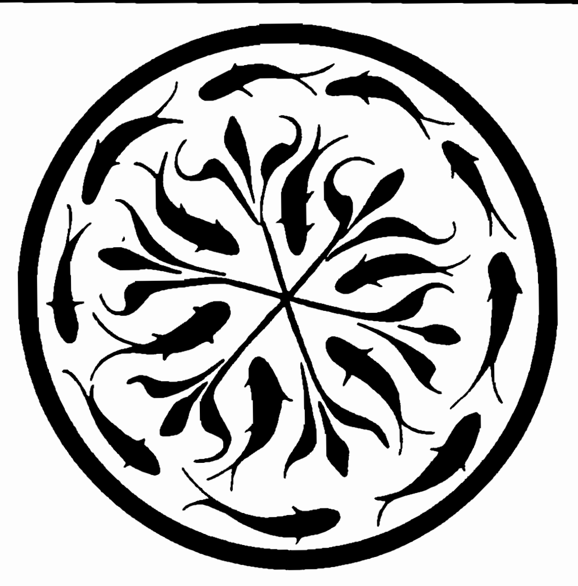
التصميمات الزخرفية على هذه الآنية كبيرة الحجم من الطلاء اللامع الأبيض على
خلفية مرسومة باللون البنى المذهب اللوستر .

إيران أواخر القرن الثانى عشر أو أوائل القرن الثالث عشر



هذا التصميم الكبير الحجم والمعقد يبدو مناسباً داخل المساحة المحدودة الضيقة بمهارة عالية على أناء خزفي .





تصميمات باللون الاسود المنساب تحت طلاء «glaze» شفاف لامع .
وعاء خزفى مزخرف بتصميمات من سمك القراميط .

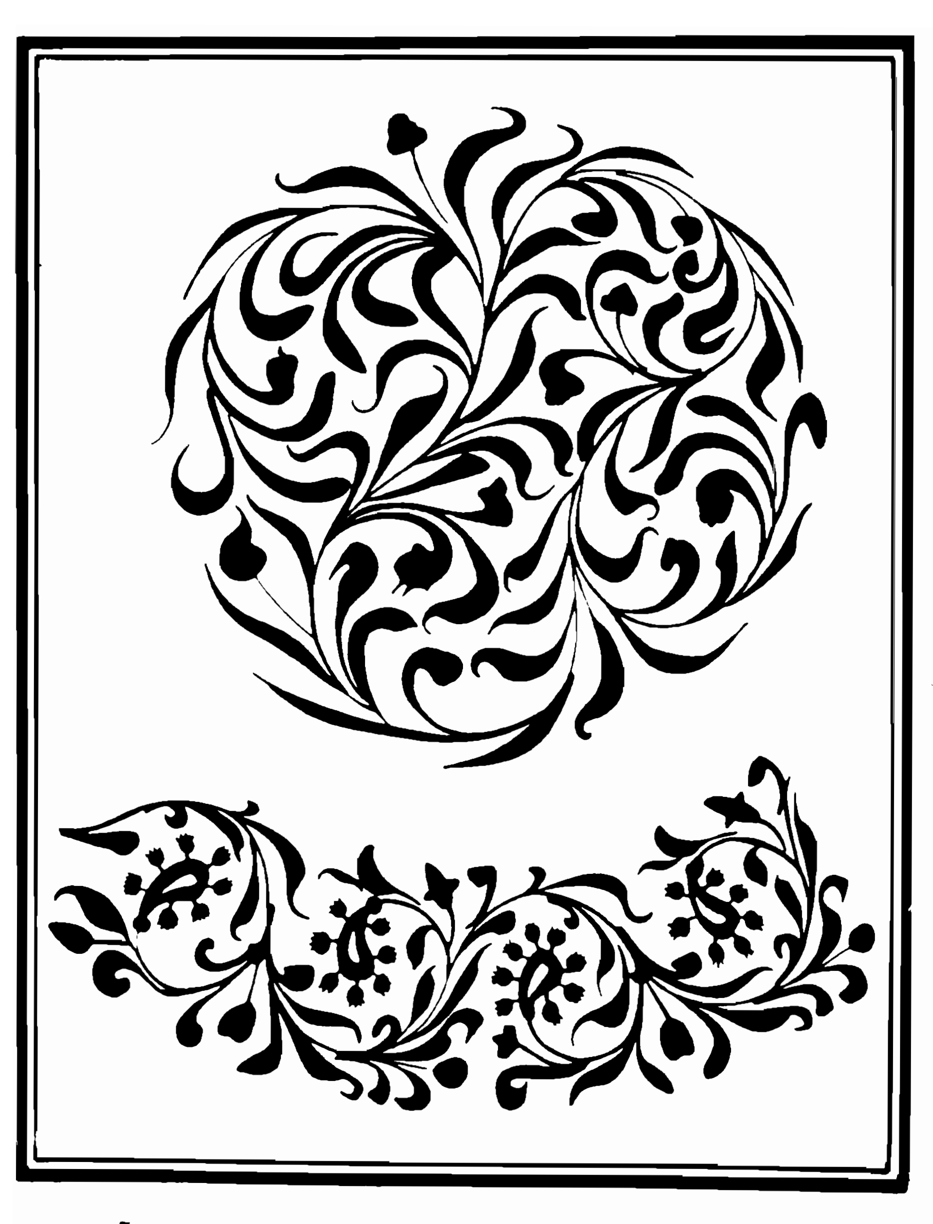




زخارف إسلامية لزهور النخيلة وتصميمات من أوراق النبات على أطباق
خزفية من إيران القرن الثانى عشر .

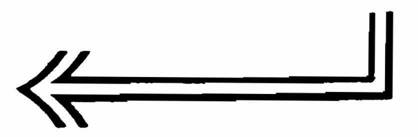
طبق خزفى عليه زخارف وتصميمات من القرن الثالث عشر من إيران . ورسم فوق الطبقة اللامعة بألوان متعددة .

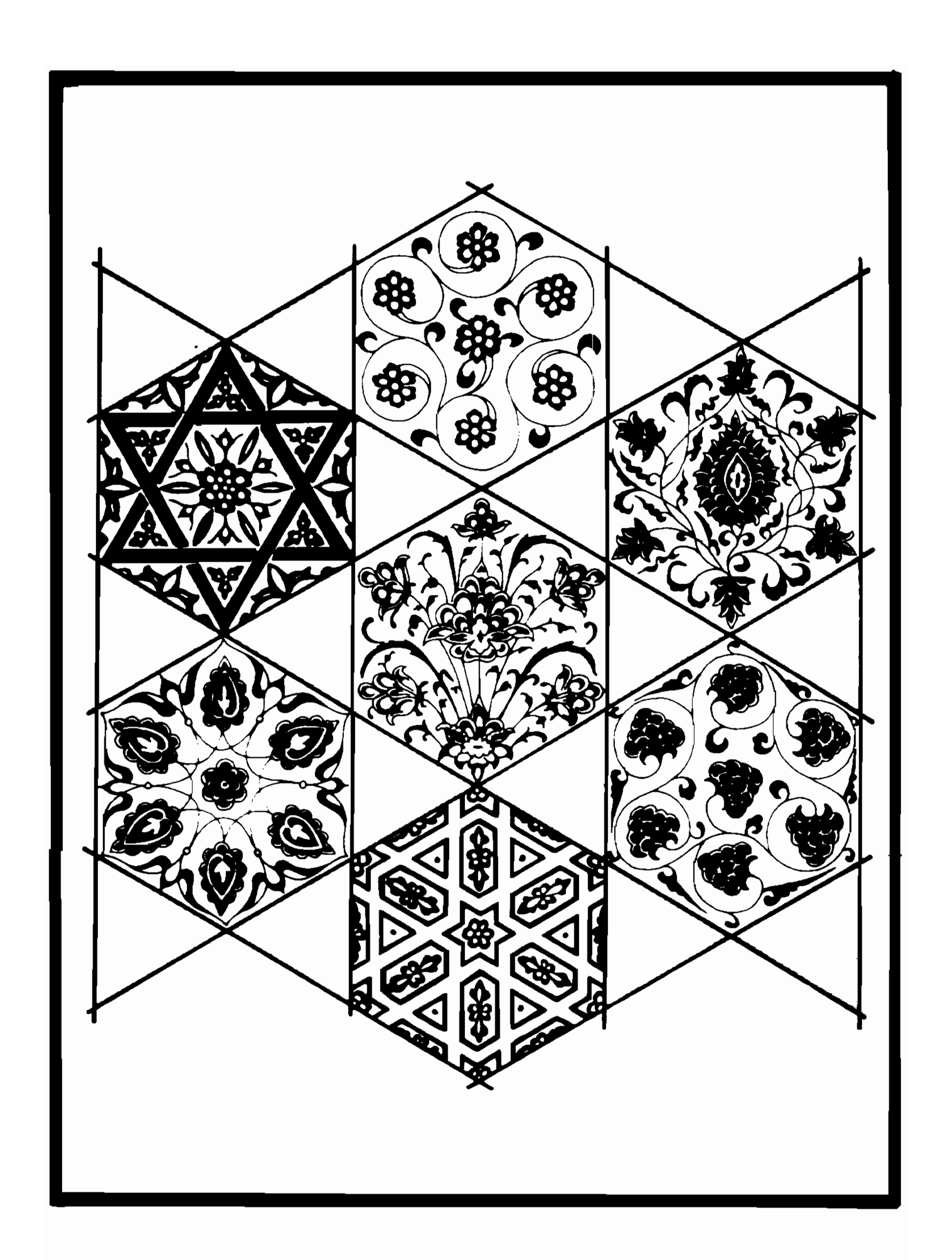




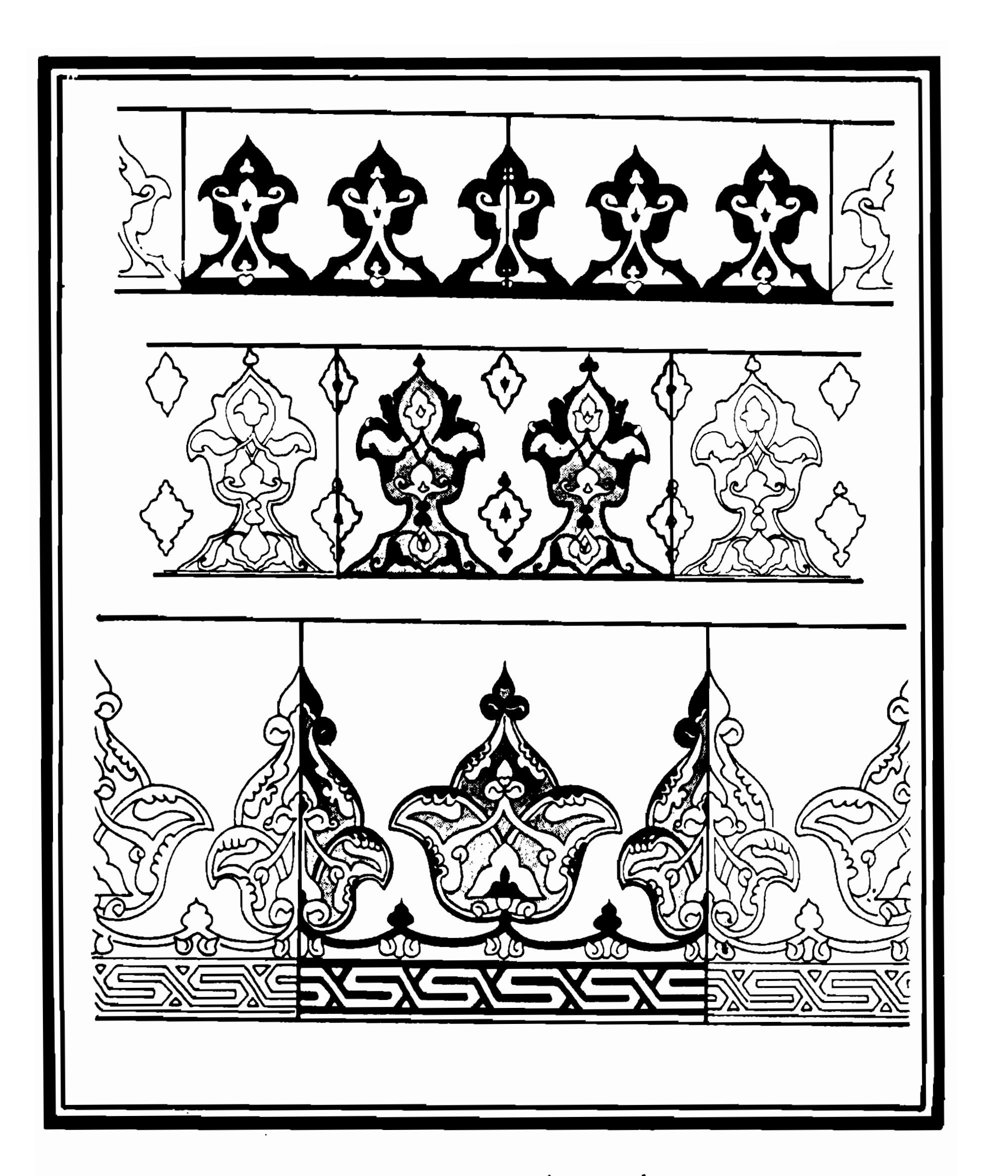
انتجت أهم أنواع الخزف فى كاشان فى إيران حوالى سنة ١٢٠٠ من طلاء الآكالين «ALKALINE glaze» الرائق والتى تسمح بالرسم والزخرفة مباشرة على السطح الزجاجى دون ان تنساب الألوان وتنتشر أثناء الحرق .

أوانى خزفية مزخرفة من القرن الثالث عشر من إيران ويبدو على الطريقة المميزة فى زخرفة الاطباق الخزفية واستخدام عنصر النبات لذلك .

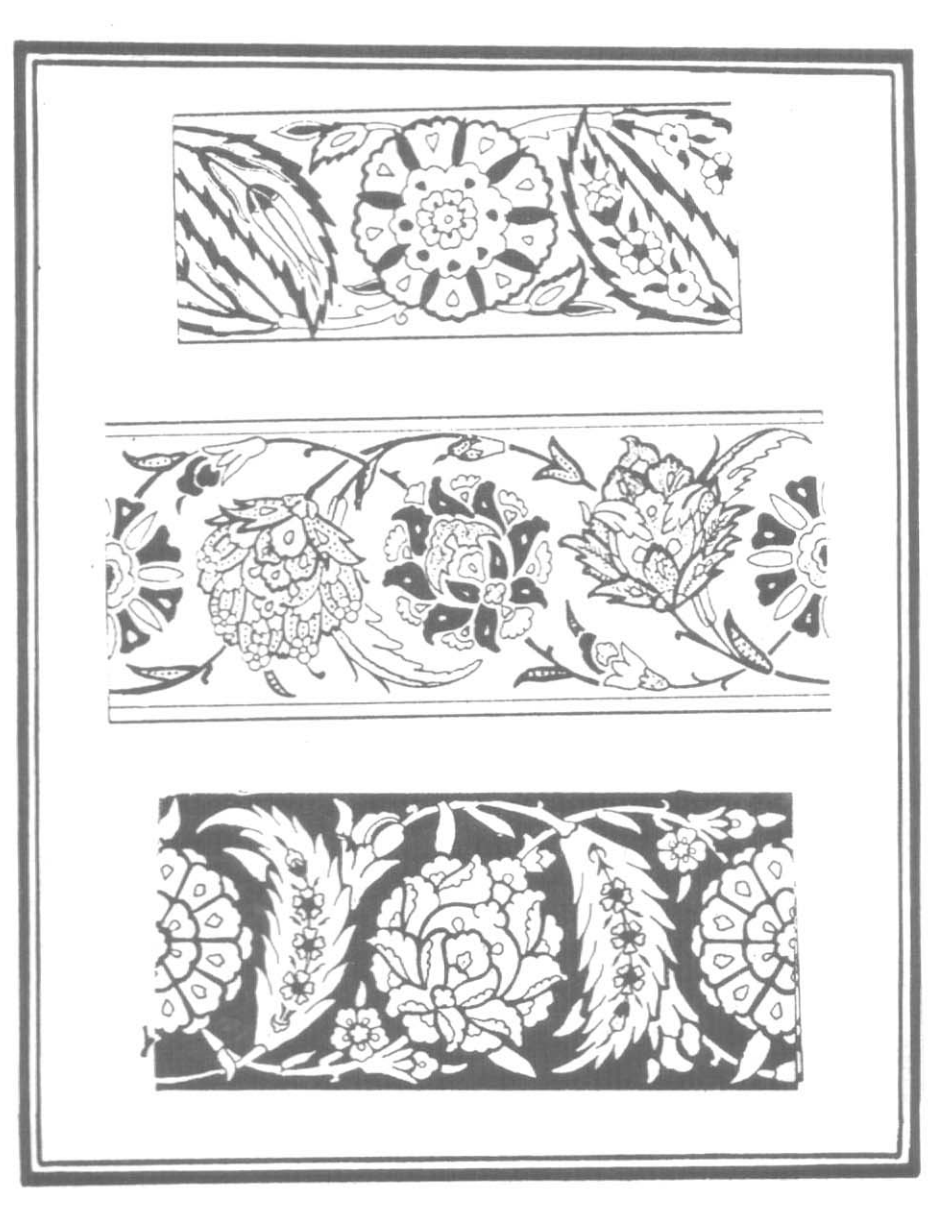




بدت النماذج السداسية المزخرفة باللون الأزرق والأبيض من القاشانى فى أشكال ثلاثية باللون التيركواز الخالص فى القرن الخامس عشر بالمساجد والزخرفة هذه من مسجد مراد الثانى فى عاصمة الدولة العثمانية بتركيا .

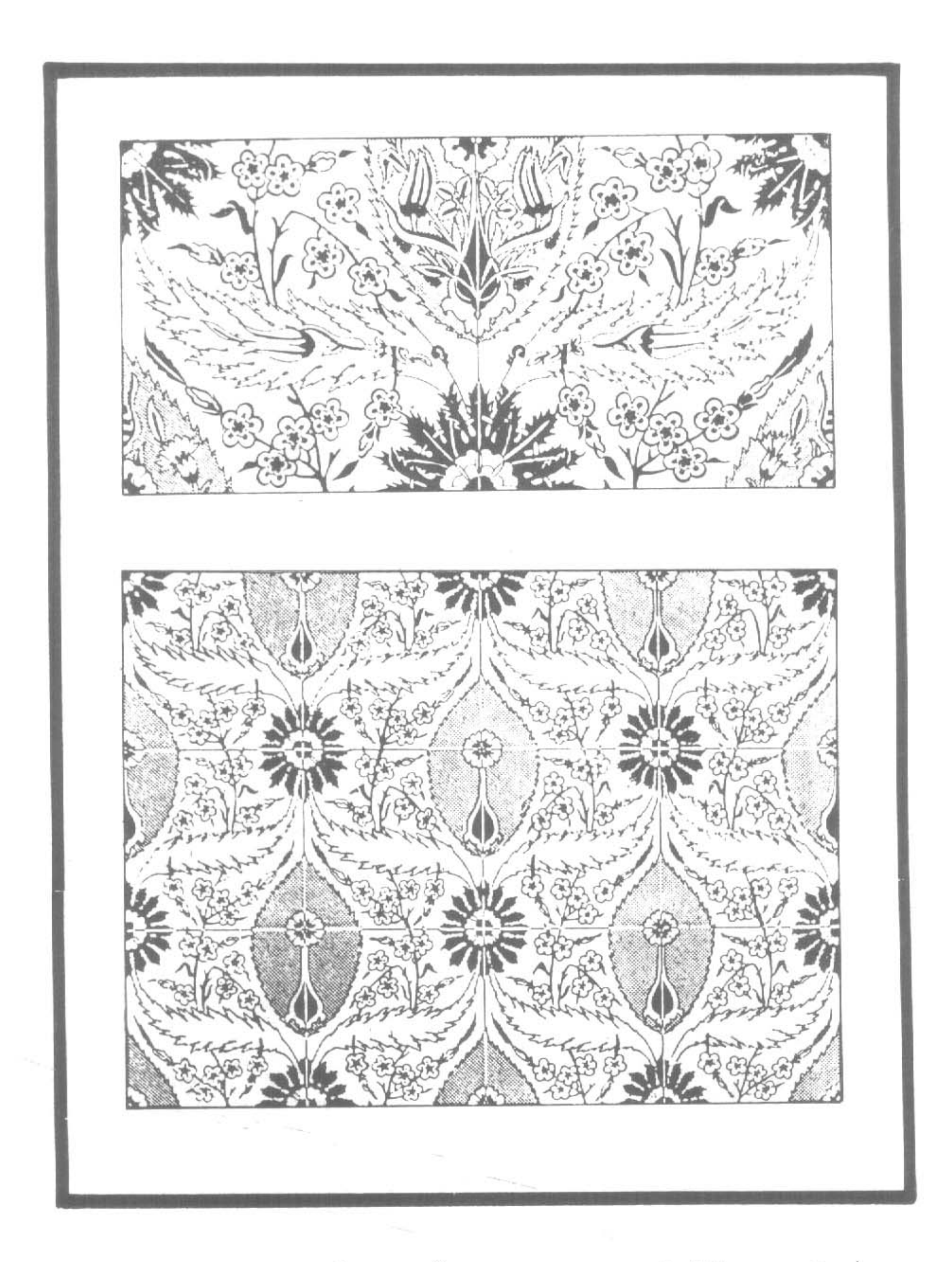


قاشانى مرسوم باللون الأزرق والأخضر والأحمر من تصميمات النخيلة الشائعة . واستخد م مثل هذا النوع فى الوسط كوحدات مكررة على القاشانى لتكون شرائط مستمرة وكنارات . من تركيا القرن السادس عشر .



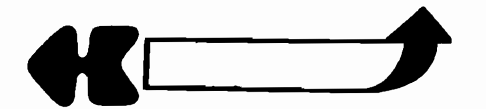
إحدى التصميمات الشائعة على السيراميك خلال حكم الدولة العثمانية .

هذه الكنارات من القاشانى رسمت بمساحات زرقاء داكنة وفاتحة من اللون الأخضر والأحمر شديد الحمرة . فى النصف الثانى من القرن السادس عشر .



لوحات من القاشانى مرسومة باللون الأزرق والأخضر والأحمر ومنفذة من نموذجين فقط من تصميم القاشانى كل منها صورة معكوسة للأخرى (ا ، ب) . وبضمهما معاً تكون تصميماً غاية فى الثراء الفنى . من تركيا ١٥٦٠ ــ ١٥٨٠ .

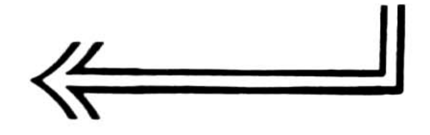
طبق خزفى مزخرف بتكوينات من الزهور من البتلات والبراعم والأوراق مرتبة من تصميم محورى مستدير . واستعمل فى زخرفته الألوان الأزرق والتيركواز والأرجوانى .
من تركيا القرن السادس عشر .



طبق خزفى مزخرف بزهور القرنفل والزعفران وزهور التيوليب المنثورة بتلقائية نابعة
من باقة من الأوراق وبعض الفروع كسرت وهى فكرة نادرة وطريقة أعطت للمصمم
حرية أكثر لترتيب رؤوس الزهور فى داخل المساحة المحدودة .
من تركيا القرن السادس عشر .



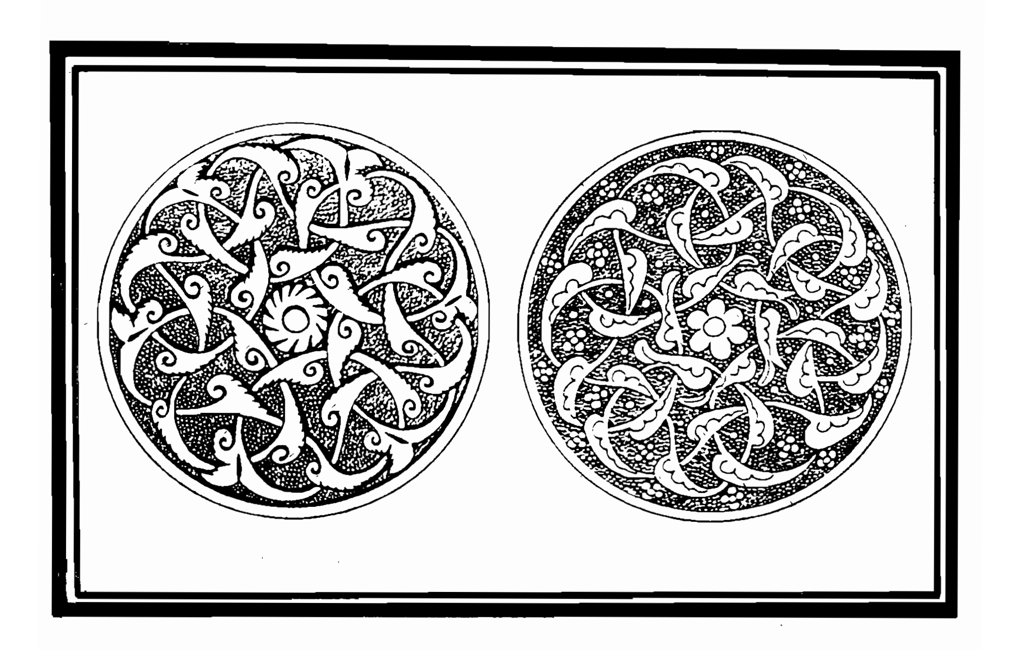
يدو فى هذا التصميم الزخرفى استعمال الزهور فى تصميمات منثورة والظاهرة بشكل تجريدى .



ثالثاً : تصميمات من الأشغال المعدنية فى الفن الإسلامى خلال عصوره المختلفة

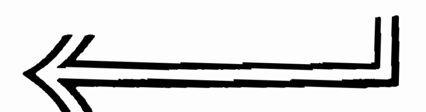
تم انجاز القليل من الأوانى المطلوبة من الذهب والفضة من الداخل خلال تقدم عصور الفن الإسلامى .

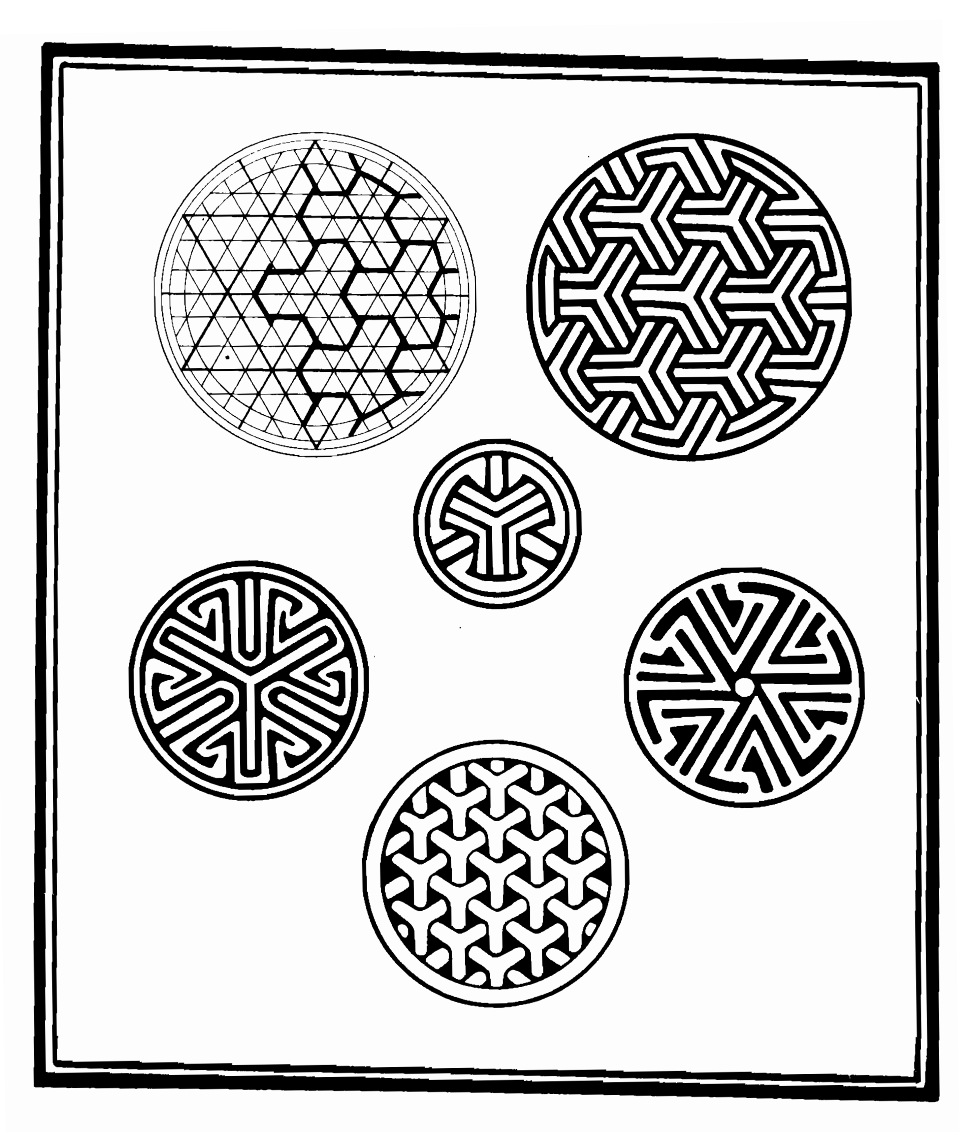
ثم تزايدت المنتجات المعدنية من البرنز والنحاس المبطنة بالنحاس الأحمر والذهب والفضة . مثل الإبريق الموصلى عام ١٢٣٢ ، والذى منه بعض التصميمات الواردة ، فى هذا الجزء من الكتاب



تصميمات على أوانى من الفضة من أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر وهى توضح ما يعرف عامة بفن الأرابيسك

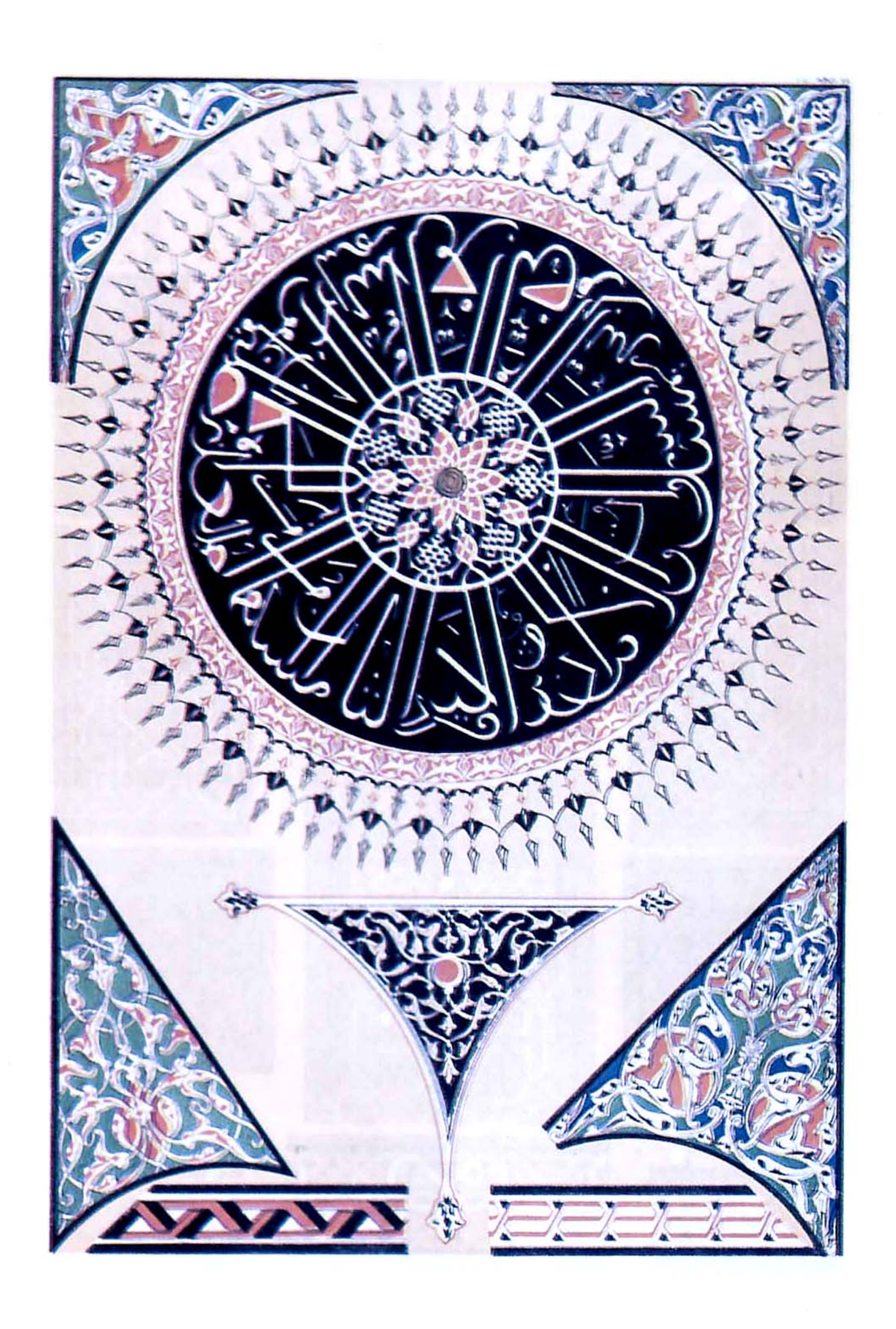
تصميم محفور على طبق معدنى كبير من إيران والتصميم قائم على أساس نموذج من ثمانى دوائر تحيط بدائرة مركزية بنفس الحجم من أواخر القرن الثانى عشر أو أوائل القرن الثالث عشر .

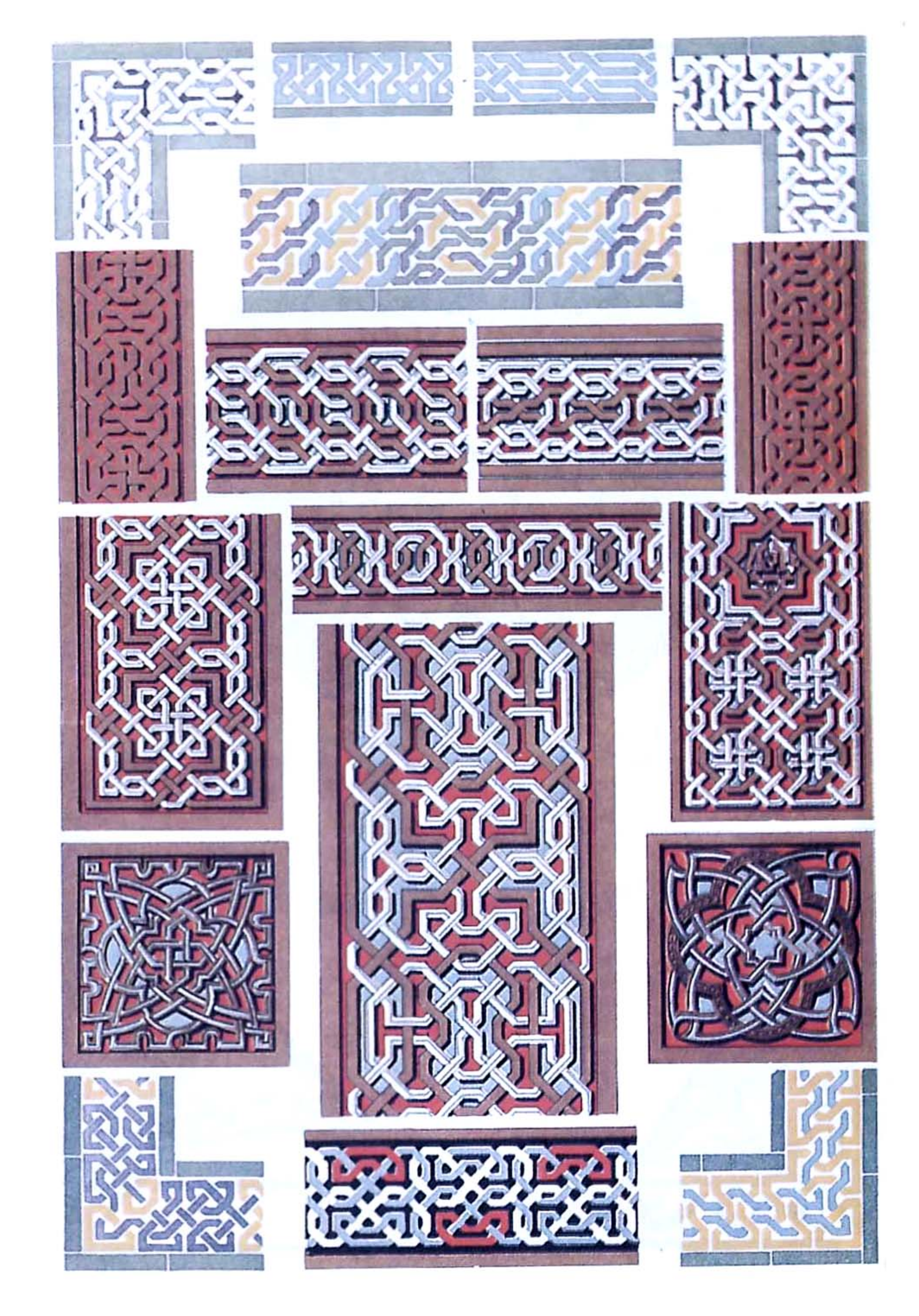


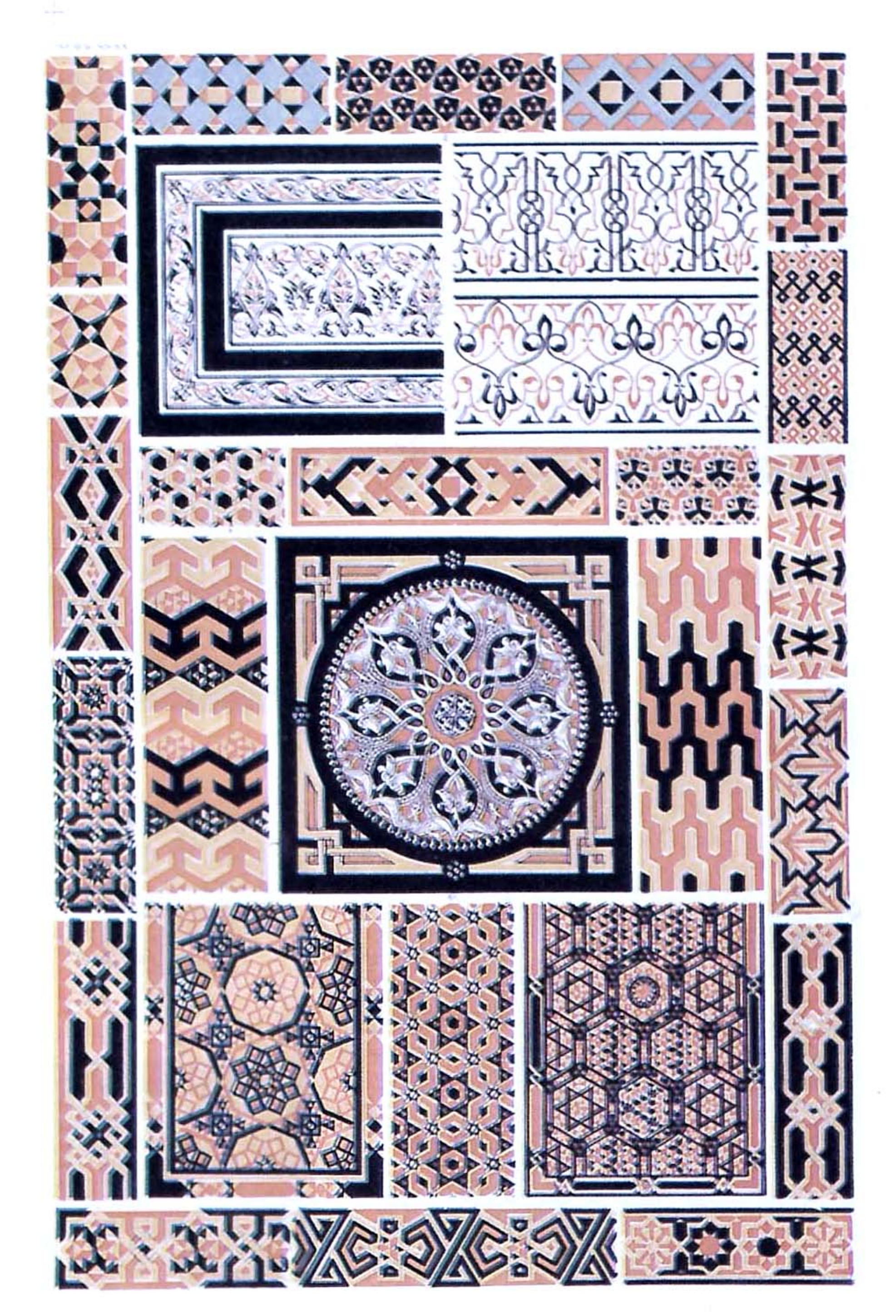


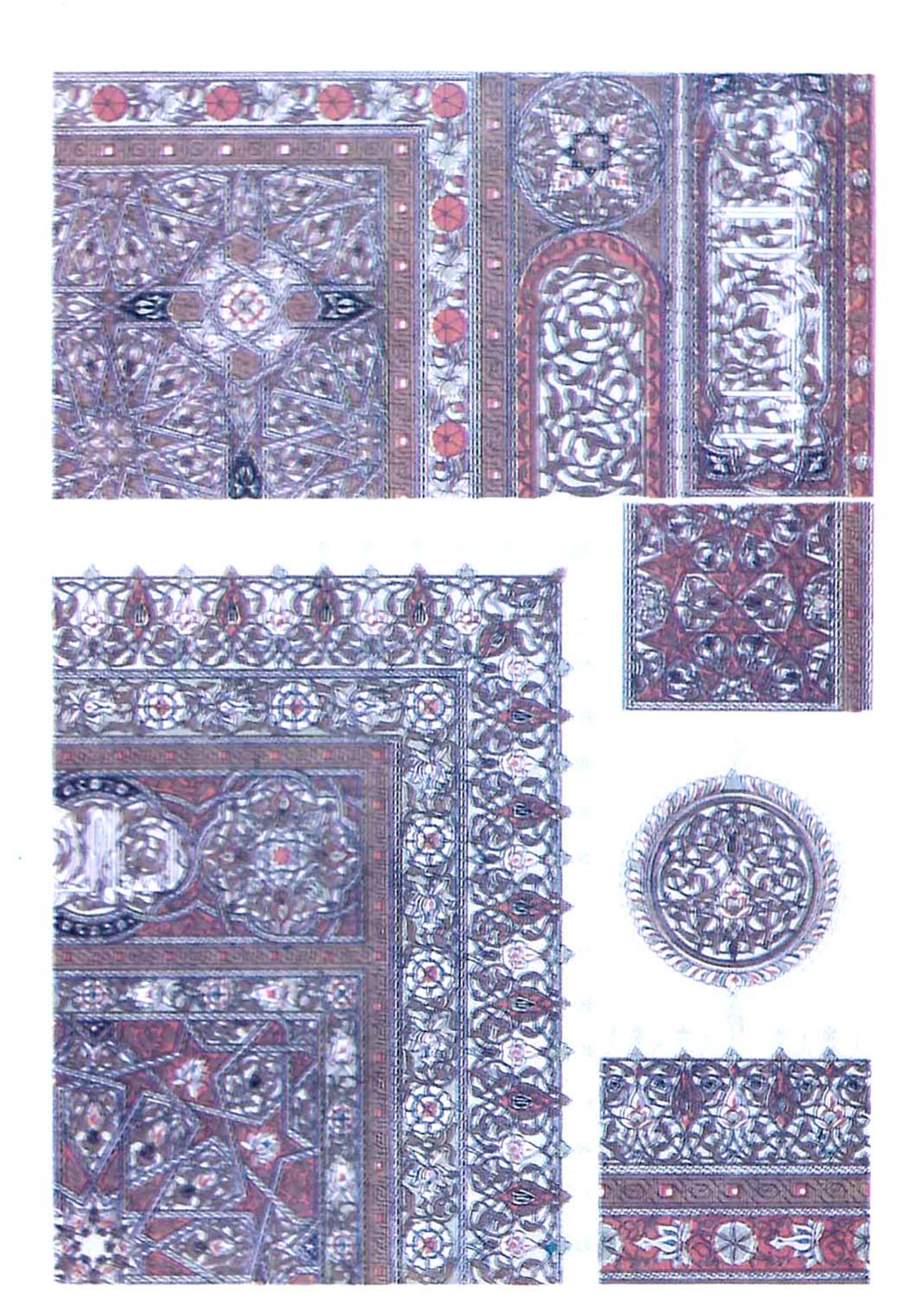
مفتاح التصميم على شكل حرف Y وتصميمات محورية والتى كانت تستعمل بكثرة كمساحات مائلة .

هذه الأمثلة جميعاً عبارة عن تصميمات محفورة أو مطعمة على أشغال معدنية من الفن الإسلامى .







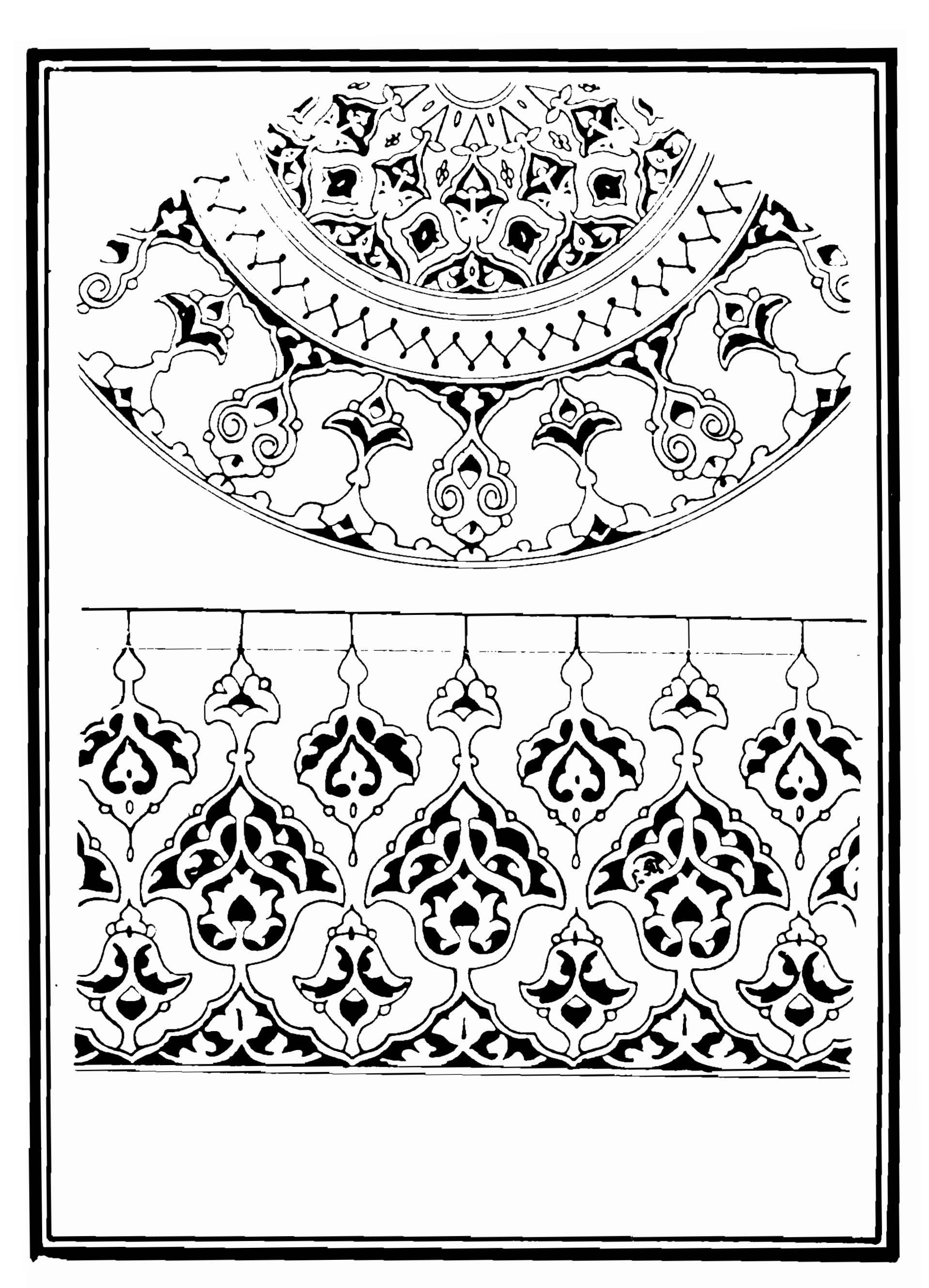






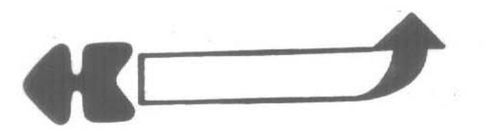


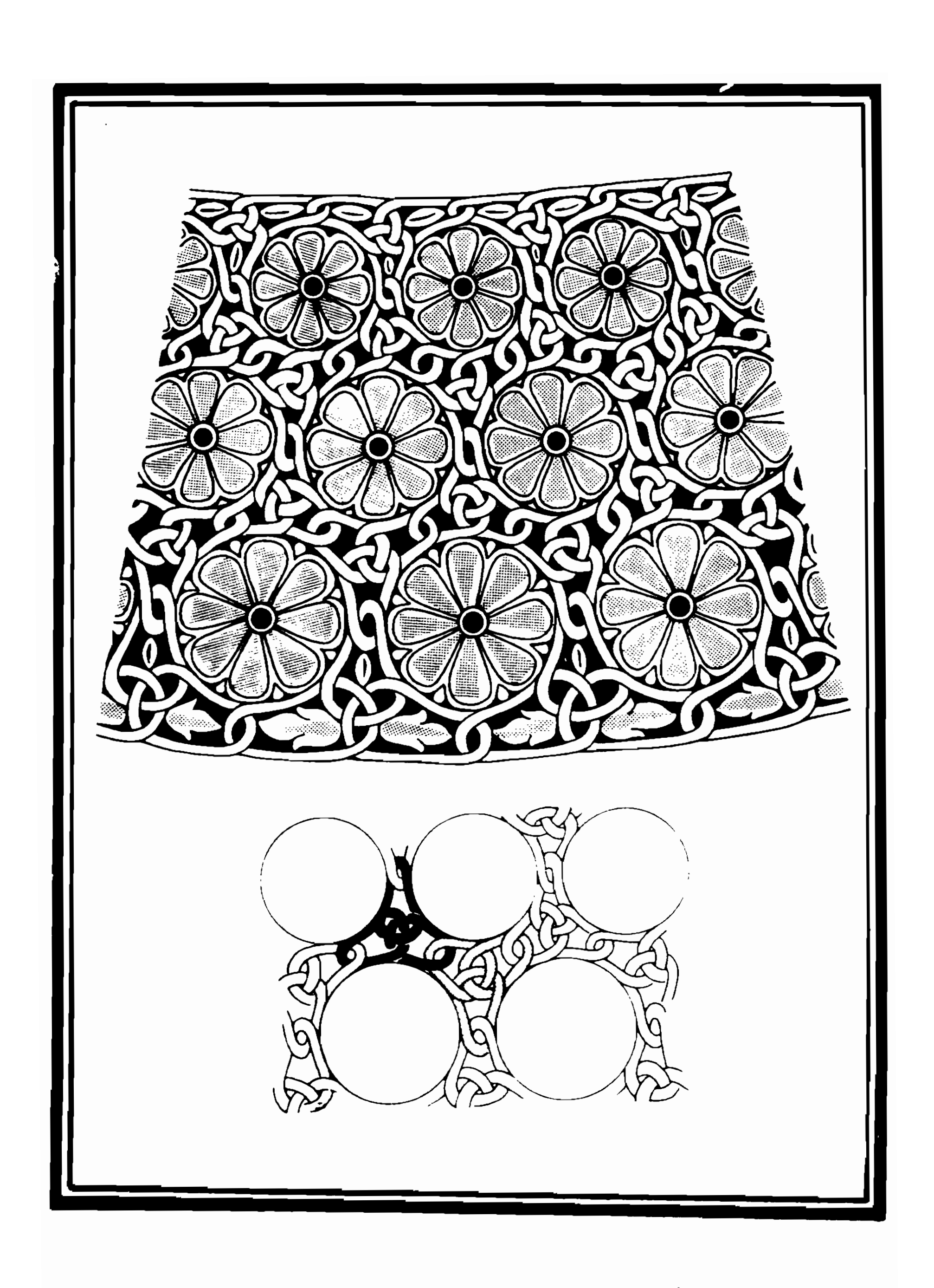


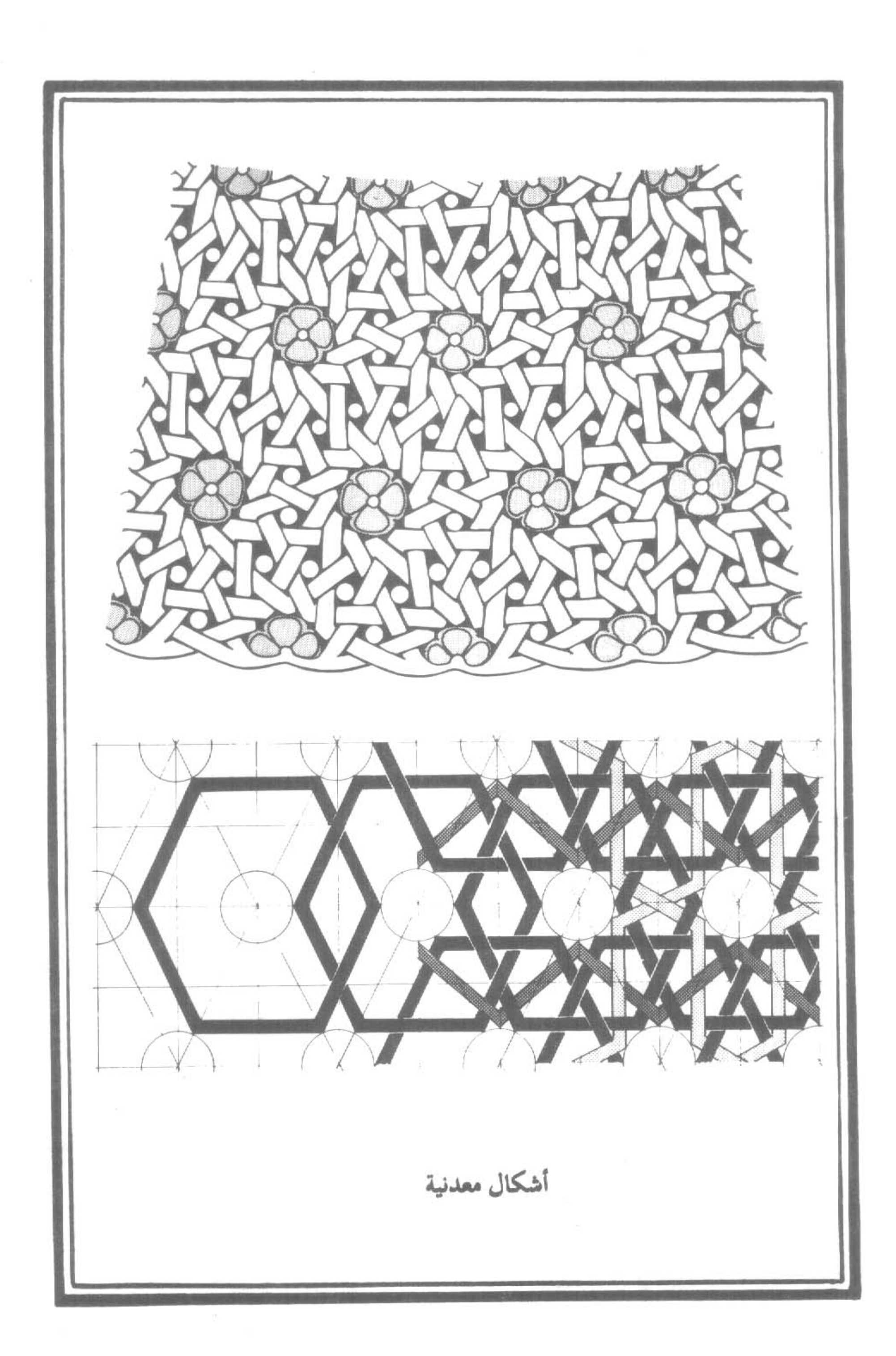
نماذج لتصميمات محفورة على طبق معدنى وهى من التكرارات المتوالدة الشائعة فى الزخرفة الإسلامية والتى ينشأ من تكرار الوحدة إلى جوار بعضها فراغاً مماثلًا لشكل الوحدة نفسها وهى من التصميمات المستعملة بكثرة فى زخرفة الأشغال المعدنية والسيراميك سنة ١٦٠٠ م فى الفن الإسلامى .

تحليل لتصميم فى أواخر القرن الثانى عشر لطبق من البرونز فى خراسان وإيران مع عقد البتلات مثل الفيونكة والتى تتداخل مع النجمة السداسية .

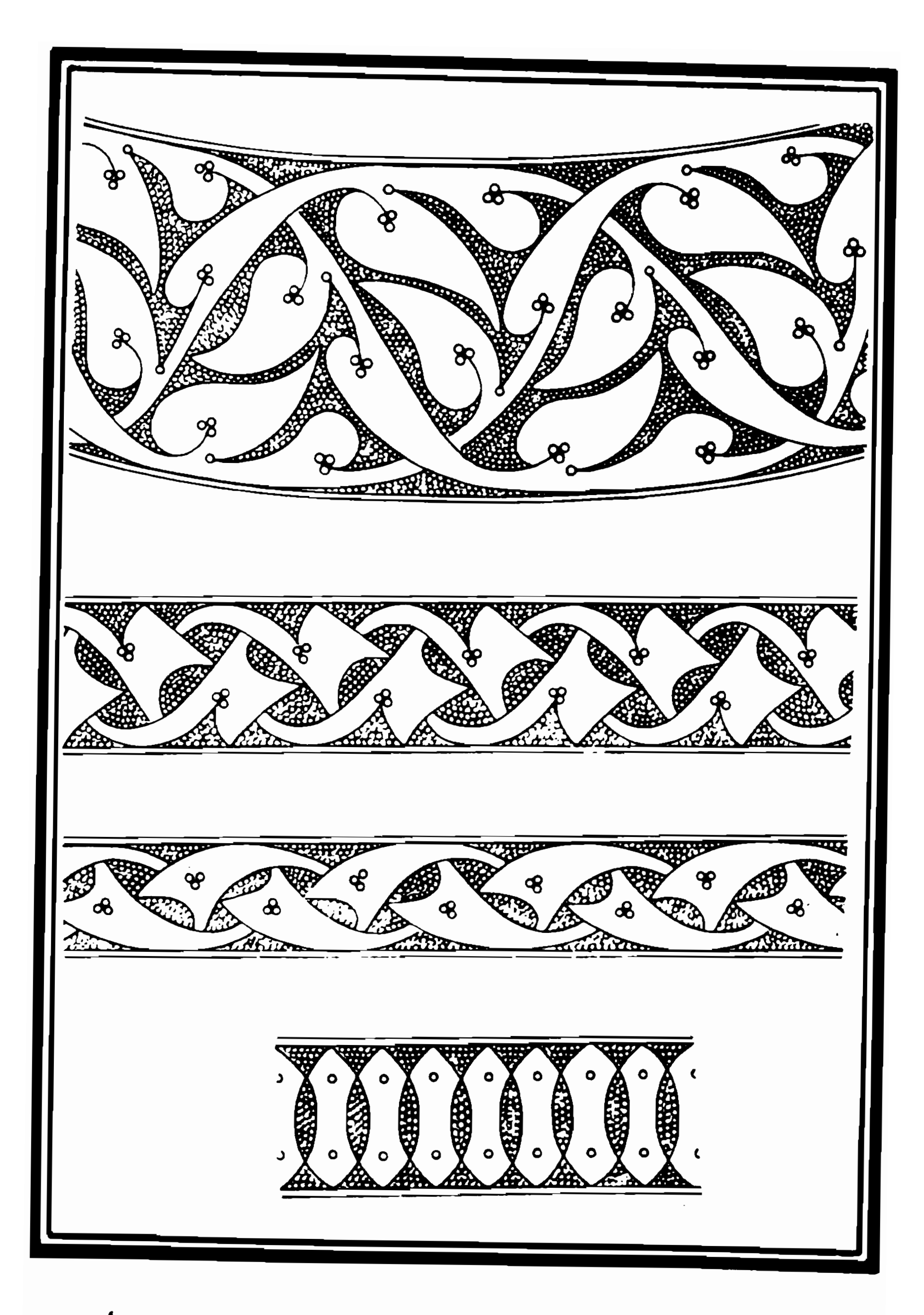




تصميمات للزخارف اللانهائية محفورة ومطعمة على مخروط لقاعدة شمعدان من النحاس وتحيط الشرائط المتضافرة بزهرياته (Rosetts)



أشكال معدنية



تصميمات ممتدة لا نهائيا للحفر على المعادن ولشرائط وحواف وكنارات من أوائل القرن السادس عشر العثماني . لشمعدان من النحاس .

رابعاً : نماذج لزخارف إسلامية وأعمال فنية من التصميمات الهندسية الشائعة الاستعمال فى الفن الإسلام .

استعملت المبادىء الهندسية البسيطة فى حضارة ما بين النهرين كما استعملت فى مصر القديمة فى قياس الأرض وتأسيس الأبنية . وقد طور **الإغريق** هذه المعلومات ودونت فى مدرسة الحساب بالاسكندرية وأبقت الكتابة على هذه **المعلومات وانتشرت على نطاق واسع وأصبحت ذات قيمة كبيرة للعالم العربى مع** القرن الثامن .

وأصبحت الهندسة ذات أهمية كبرى فى العالم الإسلامى حيث تميزت الأشكال والمجسمات المشيدة بالرمزية والقوانين العامة المنظمة للكون وفلسفة المعنى .

ففى فن العمارة كان التحفظ شديد التمسك بالمبادىء الهندسية . ففى المسطحات والواجهات كان يبدو التناسق والنظام ، والذى ميز الفن الإسلامى أجمع وفى قاعدة الزخارف الهندسية فإن الزخرفة تغطى السطوح الداخلية تماماً بهيكل هندسى مع ترك مسافات تملأ بتصميمات داخلية من الزهور والأوراق .

وأدى الترابط الوثيق بين الهندسة وعلم نظام الكون والرمزية إلى أن بعض العلماء اتجهوا إلى قراءة كل من الفلسفة العقلية والدين والمعنى المحتوى فى كل من التصميمات النِهائية والشبكية المفترضة التى لابد أن تكون قد تأسست عليها هذه التصميمات الهندسية البديعة .

ومن البديهى أن التصميمات الهندسية لابد أن ترتكز على نظام شبكى . وقد اكتشف أن هناك نظام تكسر فيه القاعدة الشبكية إلى وحدات بعينها والتى تتكرر فى تسلسل منتظم . وهى طريقة عملية ومفيدة لبناء نماذج هندسية منتظمة احدى مميزاتها أن عدد الوحدات المتماثلة داخل المساحة التى ستزخرف

يمكن تحديدها بتقسيم المساحة أولاً على سبيل المثال إلى مربعات أو أشكال سداسية بنفس الحجم وداخل كل من هذه الأشكال ينقش شكل هندسى والذى يستخدم كقاعدة للشبكة التى يرسم عليها نموذج الوحدة .

وكل وحدة متصلة من جميع جوانبها مع وحدات مماثلة أخرى لتشكل التصميم .

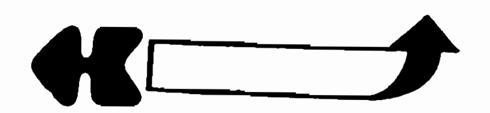
والميزة الأخرى لهذا النظام أن التصميمات يمكن توسيعها أو اختصارها على أساس العلاقة النسبية بين الأشكال الهندسية.

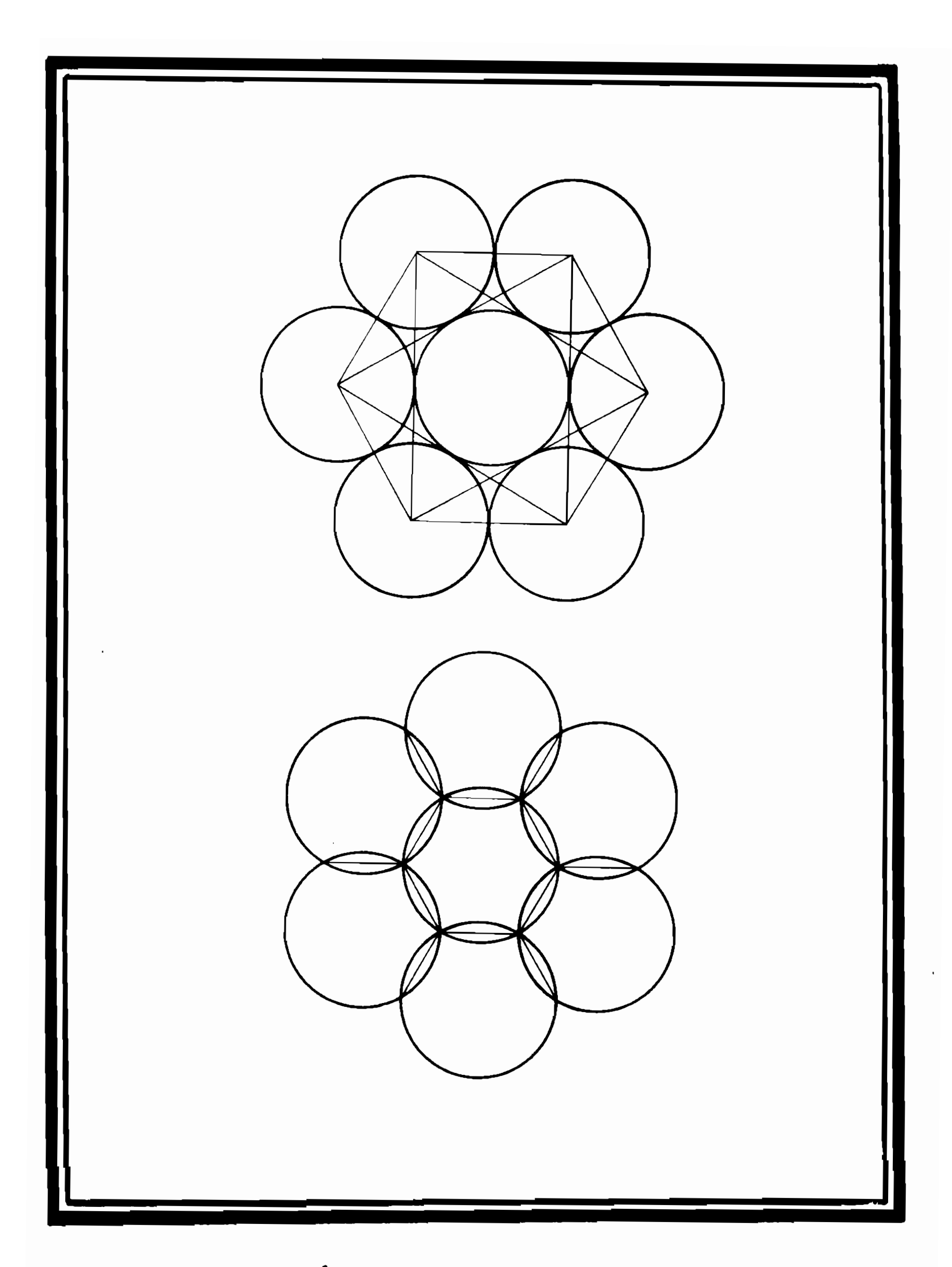
وقاعدة رسم التصميمات الهندسية بسيطة جداً فهى لابد أن تبنى فقط بمسطرة وبرجل ومبادىء العمليات الهندسية المحددة لرسم المثلثات والمربعات والأشكال السداسية والنجمية .... الخ . وسيصبح من السهل جداً بعد ذلك رسم وتوسيع التصميمات .

وبتكرار هذه العمليات ومن خلال تقسيمات أكثر وإضافة الخطوط المستقيمة والمنحنية يمكن دائماً الحصول على التنوعات اللانهائية فى التصميمات وطالما وضعت الشبكة الأساسية فهناك مجال متسع للتجربة الشخصية .

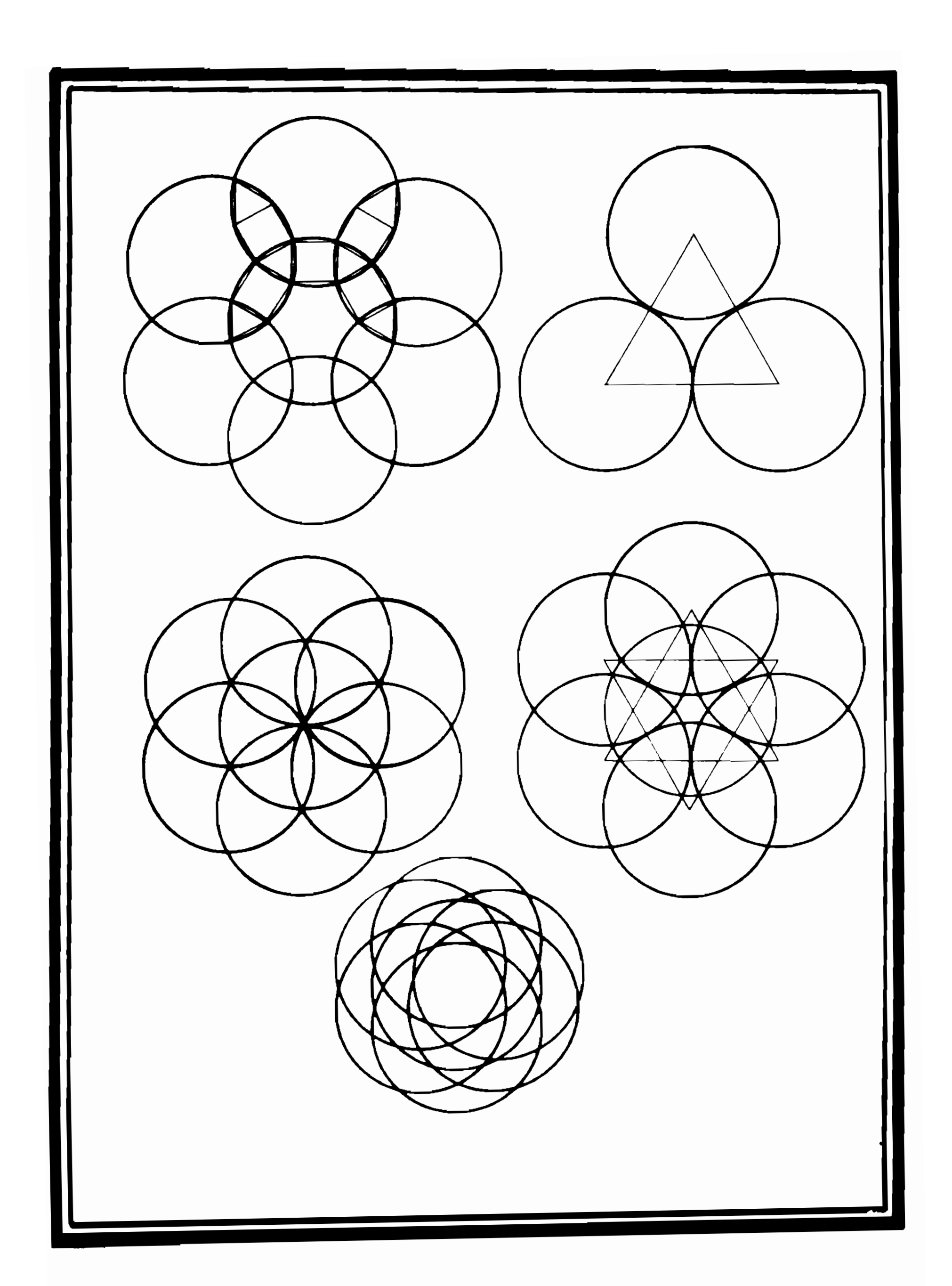
ومع أن هذه التصميمات تبدو دائماً على درجة عالية من التعقيد فليس هناك خفايا أو أسرار فكل الذى تحتاجه عبارة عن اقتراب بمسافة معقولة ويد مستقرة ولا شىء غير ذلك .

وأفضل طريق لتفهم النماذج الهندسية هو أن تقوم برسمها بنفسك .

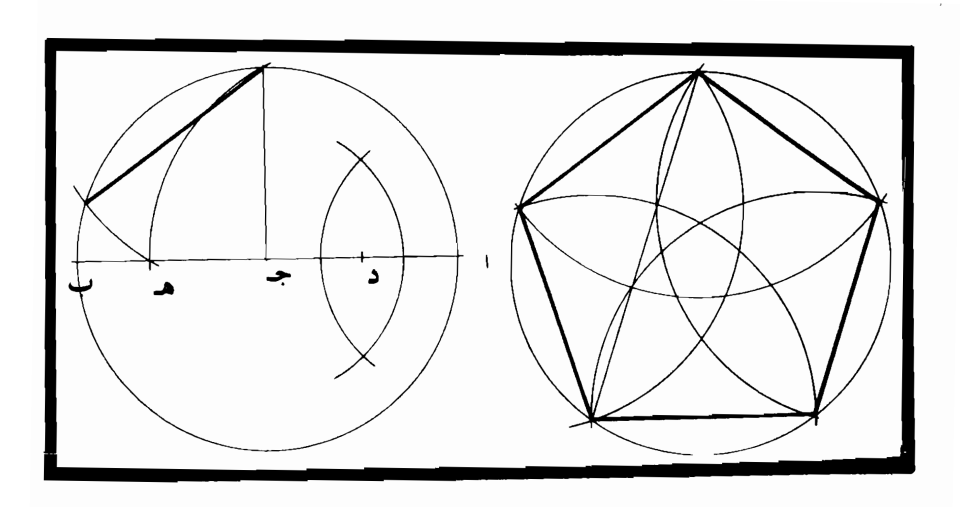




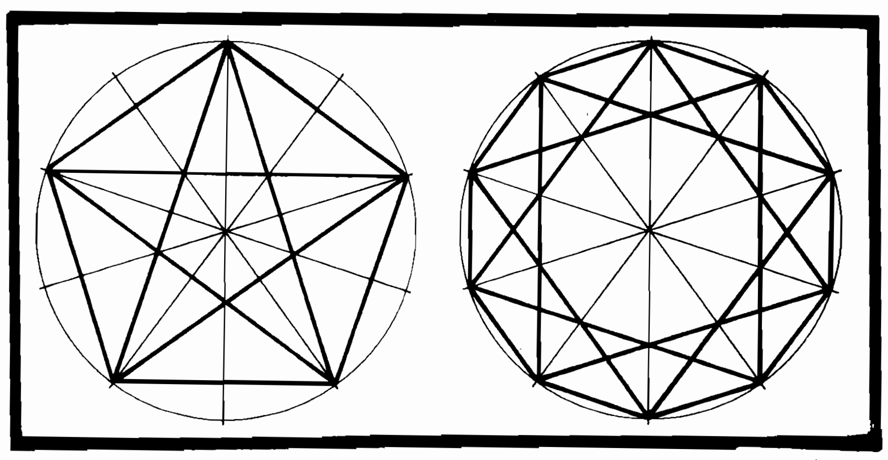
الدائرة المحاطة بست دوائر من نفس الحجم ينتج عنها نموذج أساسى لمسدس . هذا التصميم للدوائر الست شائع الاستعمال فى الفن الإسلامى فى كلتا الحالتين اما بحالته القائمة أو كشبكة لعمل نماذج أخرى عليه .



عندما تتخطى الدوائر الخارجية على الدوائر الداخلية تنتج تشكيلات هندسية متناسقة مختلفة بهيئات متعددة هندسيا وزخرفيا . وقد اكتشف ذلك فى الفن الإسلامى واستعمل بكثرة ودقة وإبداع فى زخرفة السطوح المتنوعة .



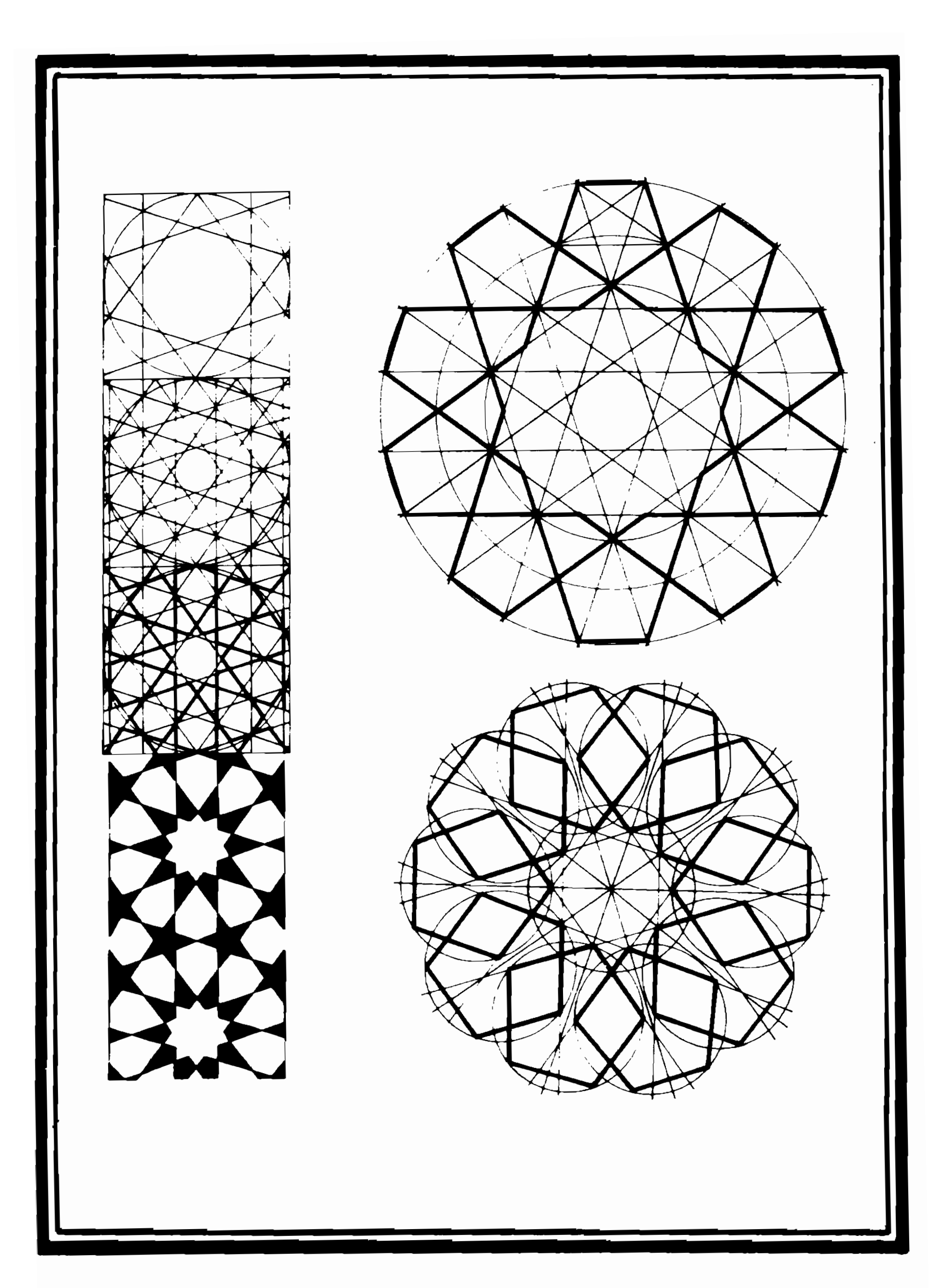
لرسم مخمس داخل دائرة ينصف نصف القطر ا فى نقطة د وبالارتكاز فى نقطة د وبفتحة = د جـ نقطع جـ ب فى نقطة هـ وبالارتكاز فى نقطة جـ وبفتحة = جـ هـ اقطع محيط الدائرة فى نقطة و فيكون حـ و مساويا لضلع من اضلاع المخمس أكمل رسم المخمس بتقسيم محيط الدائرة إلى خمسة أجزاء متساوية كل منها بطول حـ و .



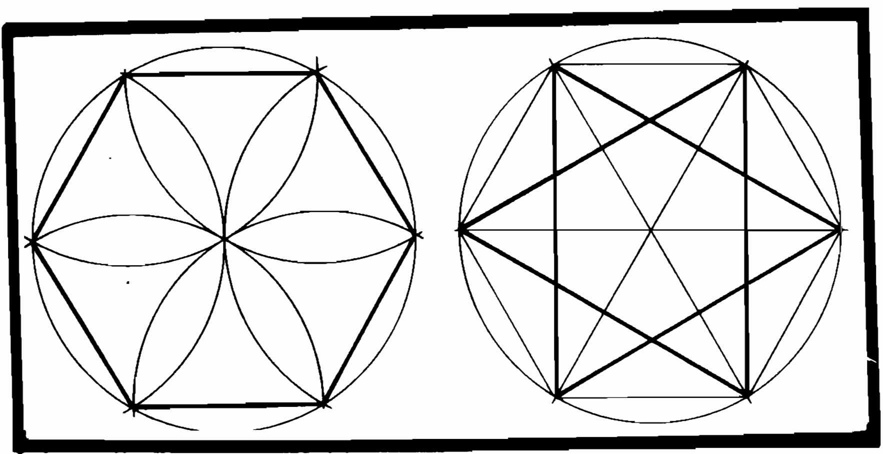
المعشر والنجمة العشارية .

المخمس ورسم النجمة الخماسية .

استعملت بعض الإنشاءات والخواص للمخمس والمعشر والنجمة الخماسية والنجمة العشارية فى التصميمات الهندسية وقد أعطى المخمس **بتشكيلاته المتعددة قيمة** عالية للزخرفة الاسلامية المشهورة فى العالم الإسلامى أجمع .

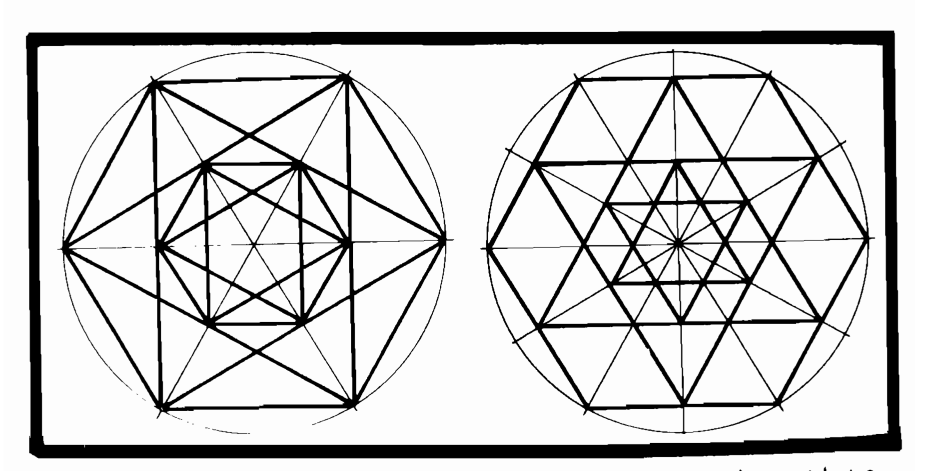


الشريط على اليسار يمثل **تكرارا لوحدة** أساسها النجمة العشارية لها وشبكة تتألف من خطوط متوازية تسير فى خمسة اتجاهات وبوضعها ضمن مربع فلن تتكرر هذه الوحدة بالعرض ، مثل هذه التصميمات الزخرفية الشائعة فى الفن الإسلامى تقوم على **أساس** امتداد الخطوط للنجمة العشارية .



وعند توصيل النقط المتبادلة مع بعضها بخطوط مستقيمة ينتج مثلثان بواسطهما معا تتكون النجمة السداسية .

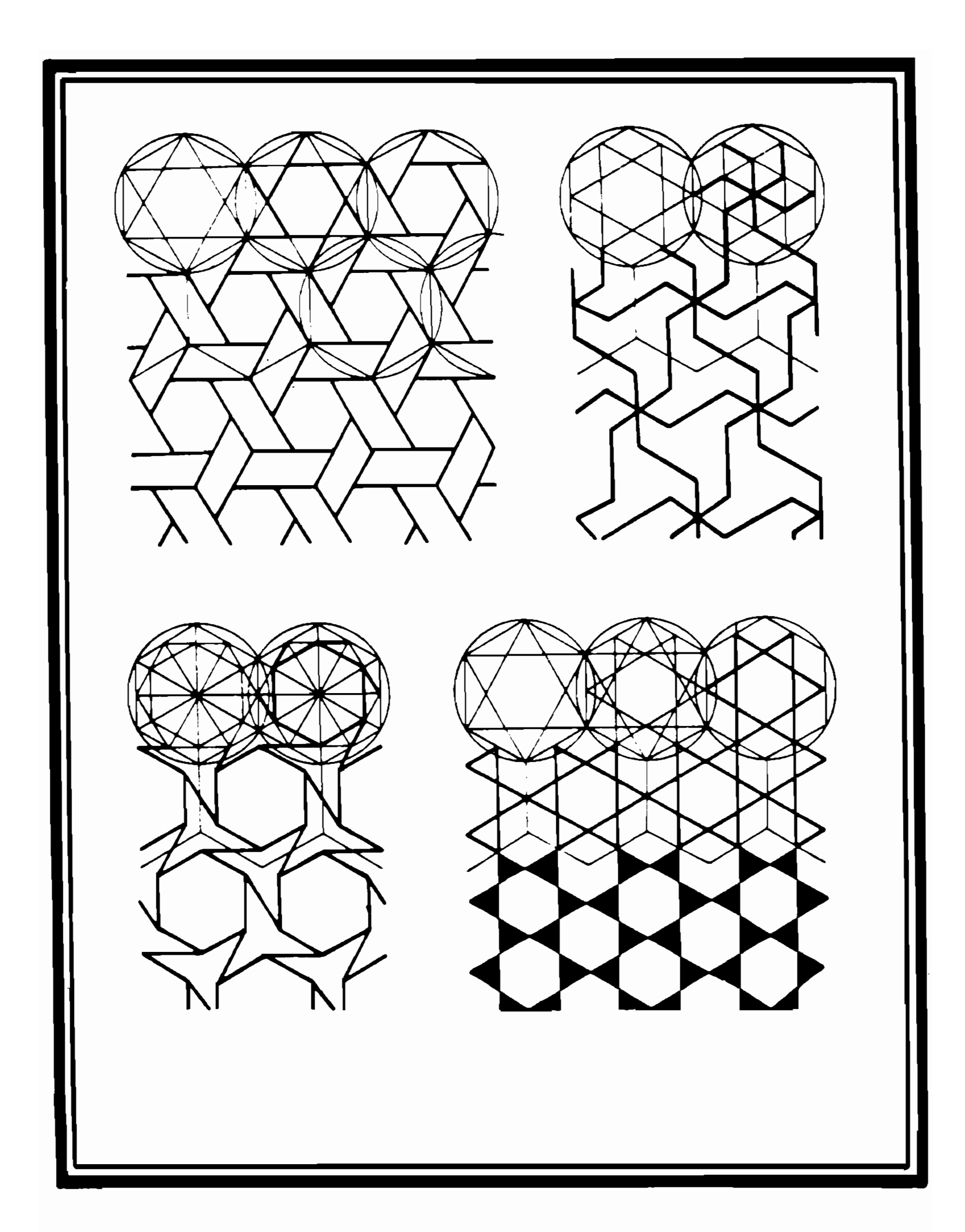
يمكن تقسيم محيط الدائرة الى ستة اجزاء متساوية بواسطة نصف قطر الدائرة وعند توصيل الست نقط التى على المحيط مع بعضها بخطوط مستقيمة ينتج المسدس .



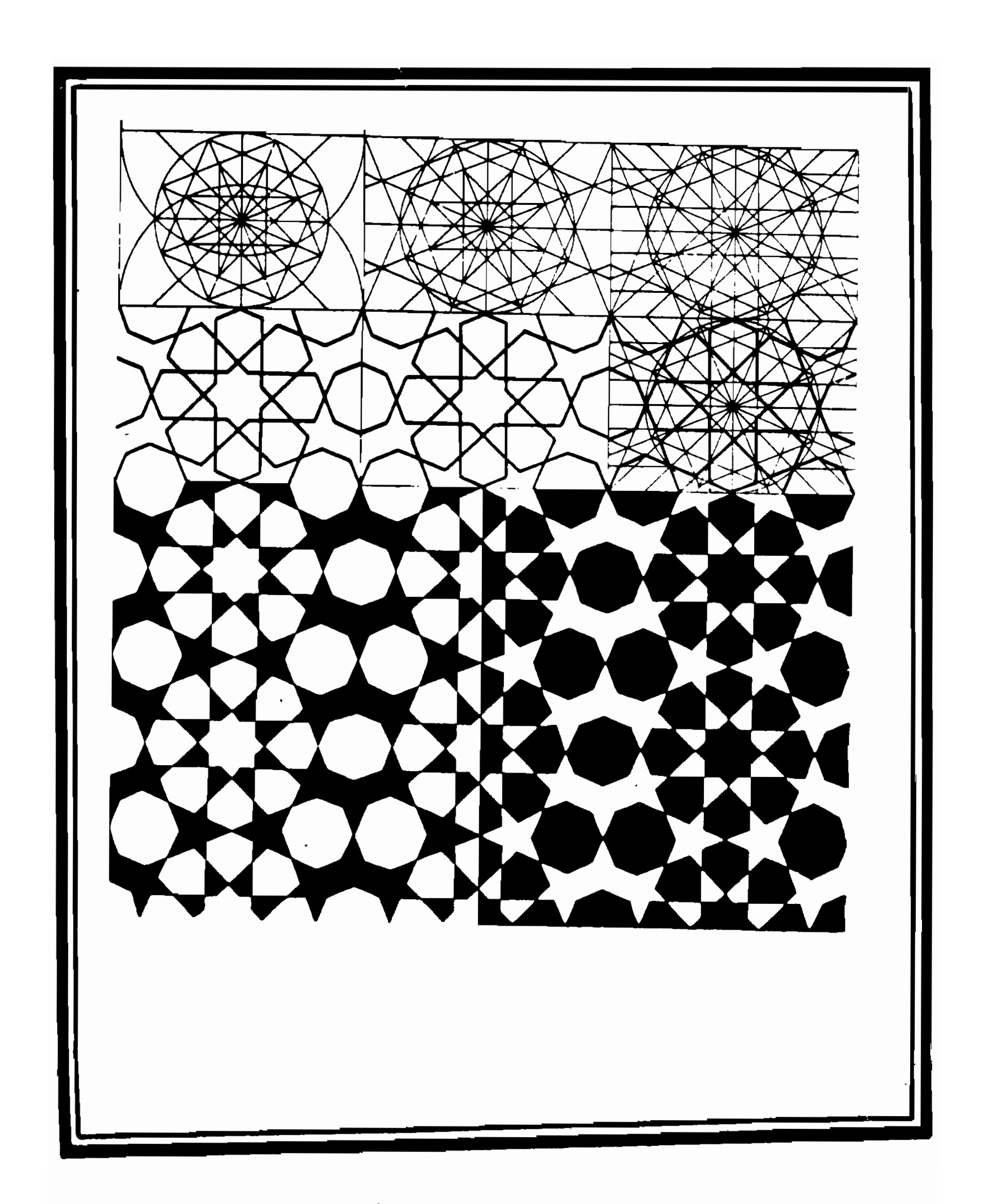
وعندما نرسم النجوم المركزية من مركز الشكل السداسى تكون النسبة بين ارتفاع المسدس وقاعدته ١ : ٢ والنسبة بين القطر والارتفاع للمسدس تكون √٣ : ٢ .

النسبة بين كل من أقطار المسدس المار على النجمة السداسية المتمركزة المرسومة من أركان المسدس ١ : ٢ .

بعض الإنشاءات والخواص للشكل السداسى والنجمة السداسية مستعملة فى تصميمات هندسية . وهو من أهم الأشكال الهندسية فى الفن الإسلامى .

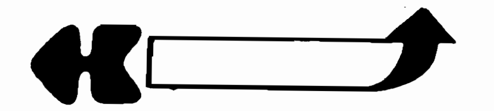


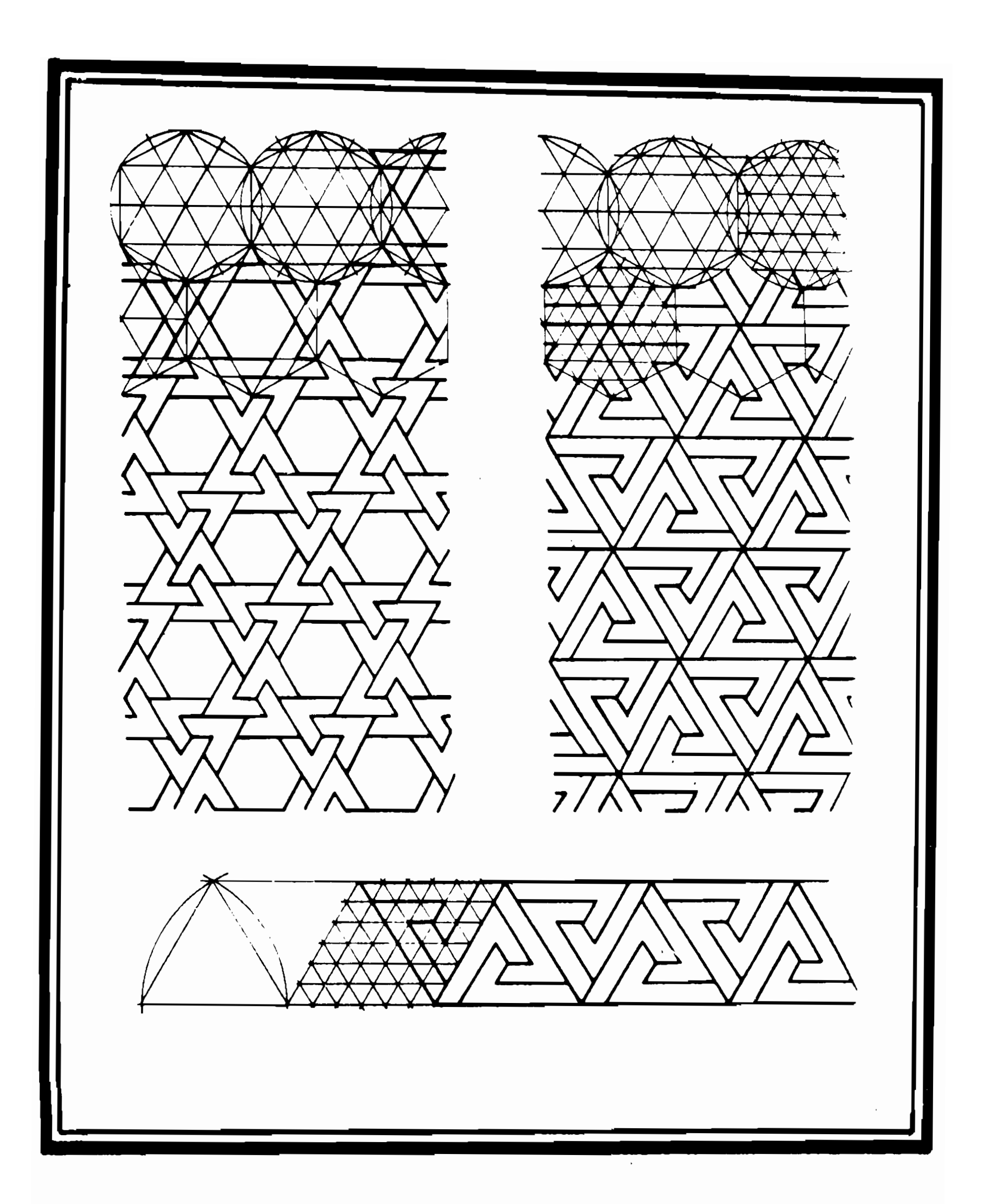
استعمل استعم شكل المسدس نفسه كوحدة متكررة عكسياً . وهى من أكثر الوحدات شيوعاً كقاعدة للنماذج التكرارية وكثير من التصميمات الظاهرة بشخصية مختلفة رسمت على أساس شبكة المسدس .



ترتكز الوحدة التكرارية هنا على نفس الشبكة الأساسية للمثمن ولكن بوضعها داخل مستطيل . هذه الطريقة تسمح غالبا إلى إتساع غير محدود للتنويع . وقد طورت التكرارات الناتجة فى الفن الإسلامى بطرق مختلفة لخلق التنويع الفنى للتصميمات .

الوحدة التكرارية لهذا التصميم مبنية على مرحلتين ، فى الخط العلوى المسدس ذو **الإطار** المزدوج قائم على مسدسين ، فى الخط الثانى ترسم النجمة على شبكة من ثلاثة مربعات .

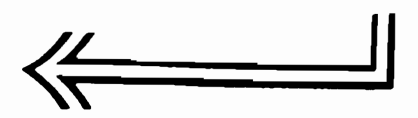


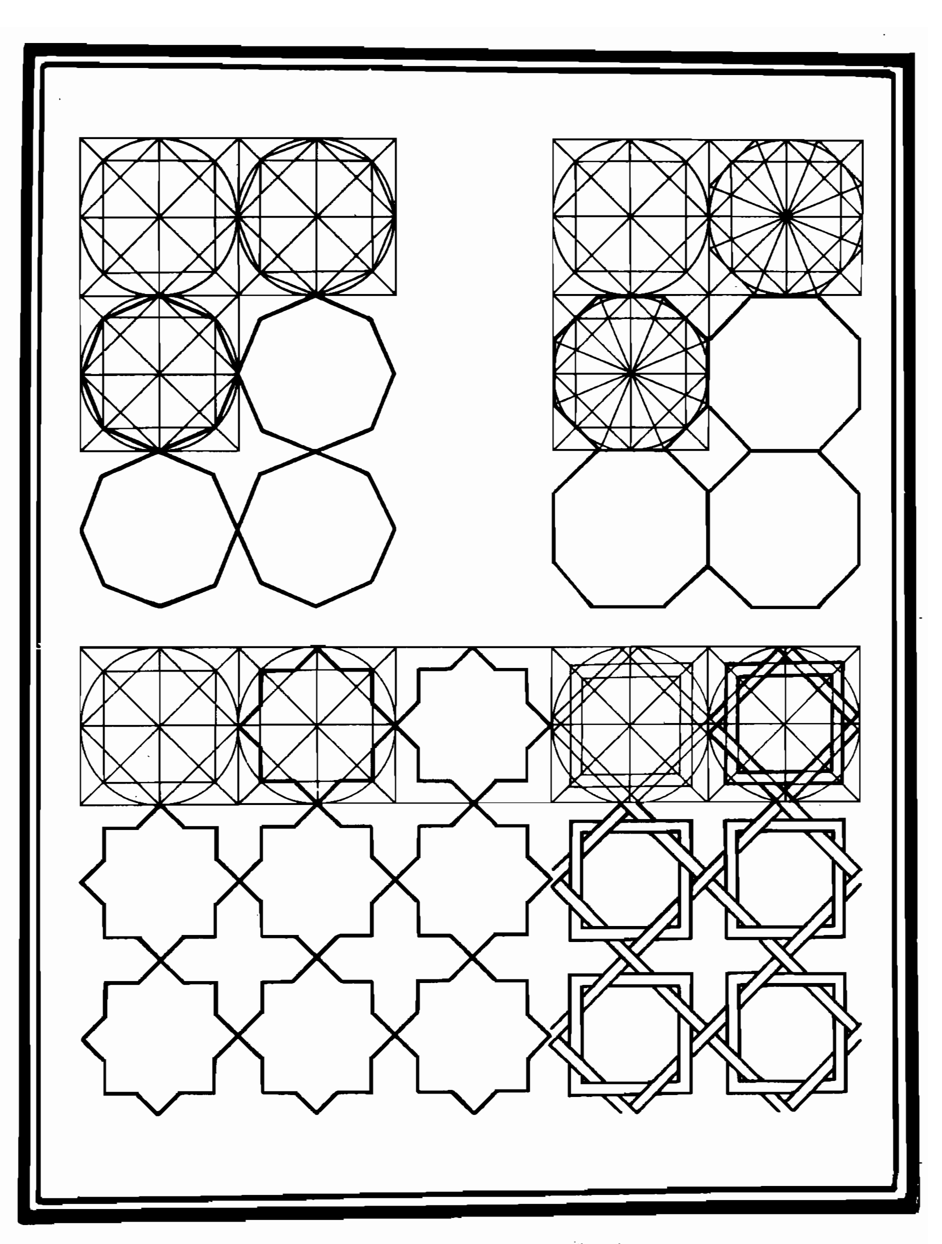


هذه التصميمات ممثلة من مجموعة هائلة من التصميمات الإسلامية القائمة على أساس الشكل السداسى .

التصميم على اليمين يثبت أنه يمكن كذلك رسم هذا النموذج الزخرفى على شبكة من المثلثات مثلما فى الكنار السفلى .

نماذج المفتاح من أصل قديم وليست مقصورة فقط على الفن الإسلامى ويمكن رسمها على طرز متنوعة من الشبكات الهندسية ويتضح أمثلة لذلك فى هذا الشكل .

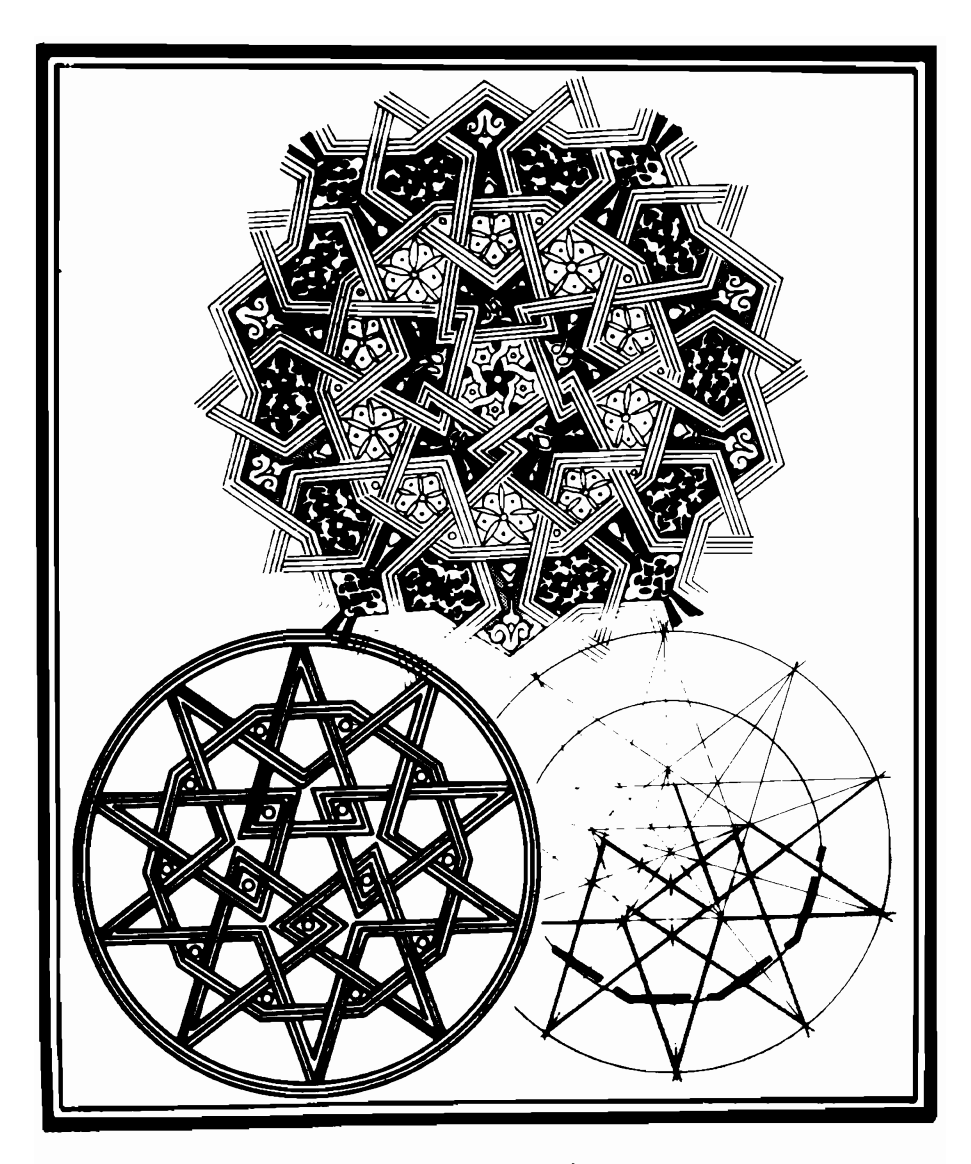




تصميمات هندسية تغطى تماما المساحات الداخلية وبطريقة عمل الاطار تتزايد الأشكال وغالباً تملأ بموتيفات أخرى مثل أوراق النبات الملتفة (Leaf scrolls) ومن احدى طرق إخراج مثل هذه الأعمال من الإطارات تستعمل الوحدات المكررة على شبكة هندسية

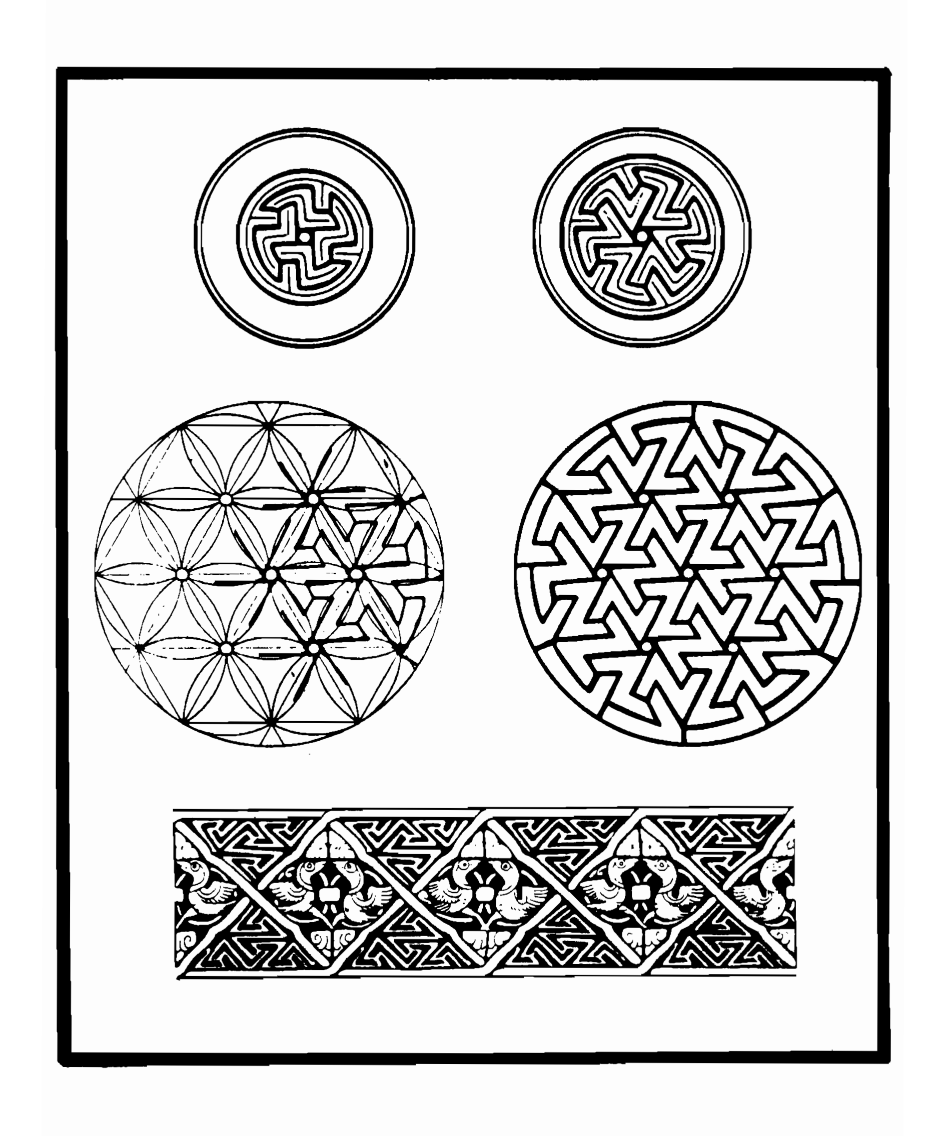
هذه الأمثلة للتكرارات البسيطة للنموذج الزخرفى

رسمت على أساس شبكة المستطيل .



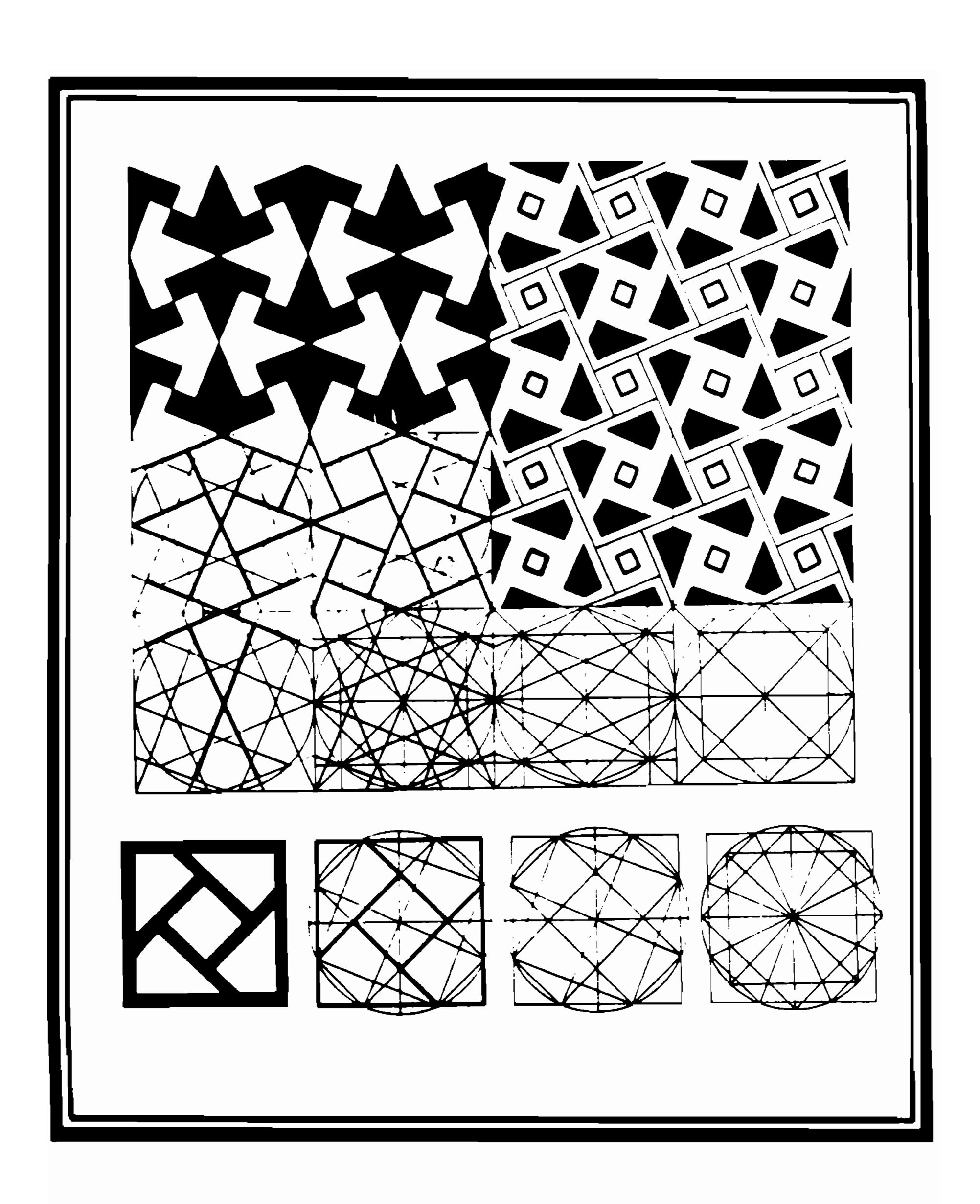
تصميمان قائمان على أساس نفس شبكة النجمة العشارية .

التصميم العلوى للشكل بطريقة الاطار للتصميم على جلد مزخرف بطريقة الحفر لجلدة كتاب من القرن الخامس عشر فى تركيا والتصميم السفلى لقطعة تفصيلية من زخرفة لمقدمة القرآن الكريم المكتوب فى مصر .



كنارات محفورة ومطعمة من صندوق كتابة نحاس أسفل . **يظهر** هذا الطراز للتصميم المستعمل لملء الفراغات والأشكال الدائرية أيضاً أو المحورية مأخوذة أيضاً من موضوعات لأشغال معدنية . توضح كيف يمكن عمل التصميم بحيث يدور حسب الشكل الخارجي .

والشبكة التى على أساسها يقوم الدوران الكبير موضحة فى وسط اللوحة .



فى أعلى اللوحة تصميم دورانى منشأ كوحدة فردية على أساس شبكة المستطيل فى أسفل عند استعمال هذا التصميم كنموذج مكرر خطوط شبكته (الموضحة بدون الخطوط الإنشائية ، فى الثلاث مربعات الأخيرة) تسمح لتنوعات مختلفة للتصميم الذى يرسم كما هو موضح بمثالين .

خامساً : تصميمات متنوعة من الورقة المطوية (الملفوفة)
(The leaf scroll motef)

يتم غالباً تكرار تصميم واحد وهو الورقة الملتفة أكثر من أى تصميم آخر خلال، التصميمات التالية .

وفى جميع تنوعات أشكاله لا يبعد كثيراً عن النباتات الطبيعية .

وهى عادة تتواجد فى الفن المصرى القديم فى التعبير الرمزى عند انحصار عروة مركزية بين اثنين من البتلات المنحنية وأصبحت اكتشافاً لواحد من أكثر ما فى العالم شهرة من التصميمات وفى الداخل تصميمات للنخيلة .

وعند قطعها إلى النصف وإلحاقها بدوران حلزونى أو متموج **(وهذا يرجع أيضاً إلى الفن المصرى) فإنه يصبح تصميماً زخرفياً أكثر دوراناً . وإذا وضعت إلى** جوار بعضها مع الحواف الداخلية والإطارات والعقود والتى هى **أيضاً** من **تصميمات قديمة مشهورة وتصميم الحلزون والورقة الملتفة فى متناول اليد للأغراض الزخرفية والتى يبدو أنها لا يمكن أن يخلو منها أى طراز من الطرز الفنية .**

فالكثير من تصميمات الأقمشة وورق الحائط فى وقتنا المعاصر تتناول واحدة أو أخرى من هذه التصميمات وقد رأينا أن التأثر بالموقع المتوسط للعالم الإسلامى من أحد العناصر التى حددت شخصية الفن الإسلامى .

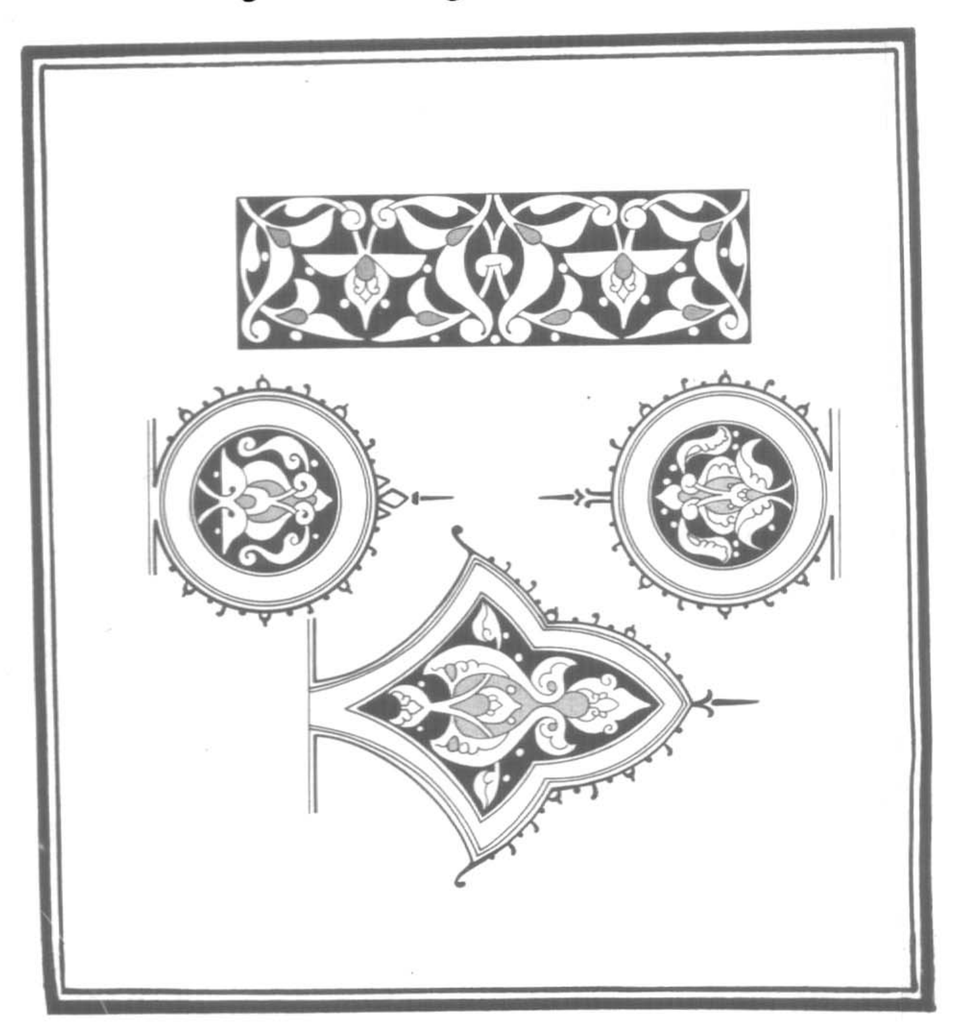
والتأثرات الأخرى أتت من الشرق . أولًا : الامتناع عن رسم **الأشخاص . وثانياً طراز أسيا الوسطى ثم أخيراً حضارة** بين النهرين .

ومع الصلة القديمة بالصين **أضيف** الكثير من تصميمات الزهور إلى الفن الإسلامى .

وتسترعى انتباهك **موهبة فذه تتمثل** بتلقائية فى الخط العربى وفن العمارة وخاصة فى الاستعمال المميز للتصميمات الهندسية . جنباً إلى جنب مع الاتجاه الروحانى والفلسفى للفن الإسلامى .

وقد انتج المسلمون الحرفيون نتائج مذهلة فى قاعدة القوانين الهندسية البسيطة والتصميمات التقليدية الشائعة التى أخرجت بجمال **ورونق** .

وتعتبر الصورة الأخاذة لفن الزخرفة الإسلامية بالنسبة للمصمم والحرفى بمثابة الاقتدار والموهبة ودقة الامتياز التى نفذ بها هذا الفن .

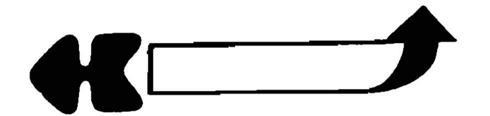


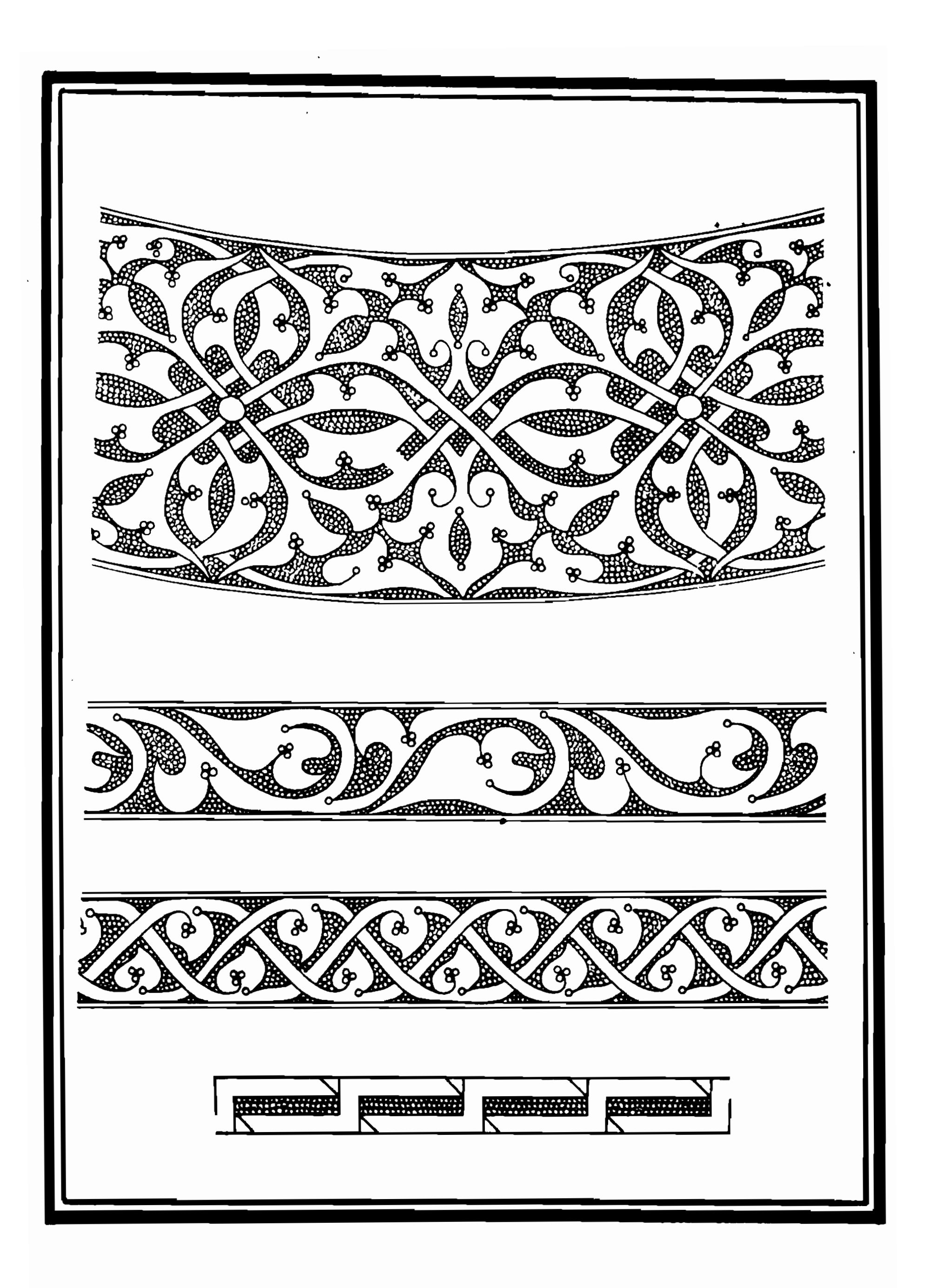
زخارف مأخوذة من المصاحف فى القاهرة عام ١٣٠٤ توضح طراز لورقة النبات الملتفة مكونة أساسا من أوراق النخيل والتى عرفت بفن الأرابيسك .

تصميمات رسمت فى القرن التاسع والقرن العاشر لأوانى خزفية من العراق نفذت من النخيلة المسلوبة والمتداخلة .



نماذج من ورقة النخيل الملتفة مرسومة على أوانى خزفية من القرن التاسع والقرن الثانى عشر. فى الفن الإسلامى .

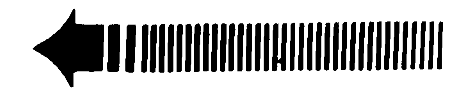




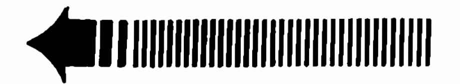
تصميمات من شمعدانات مزخرفة بأوراق النخيل الملتفة الشائعة على أرضية مطروقة على شكل حلقات مستديرة .

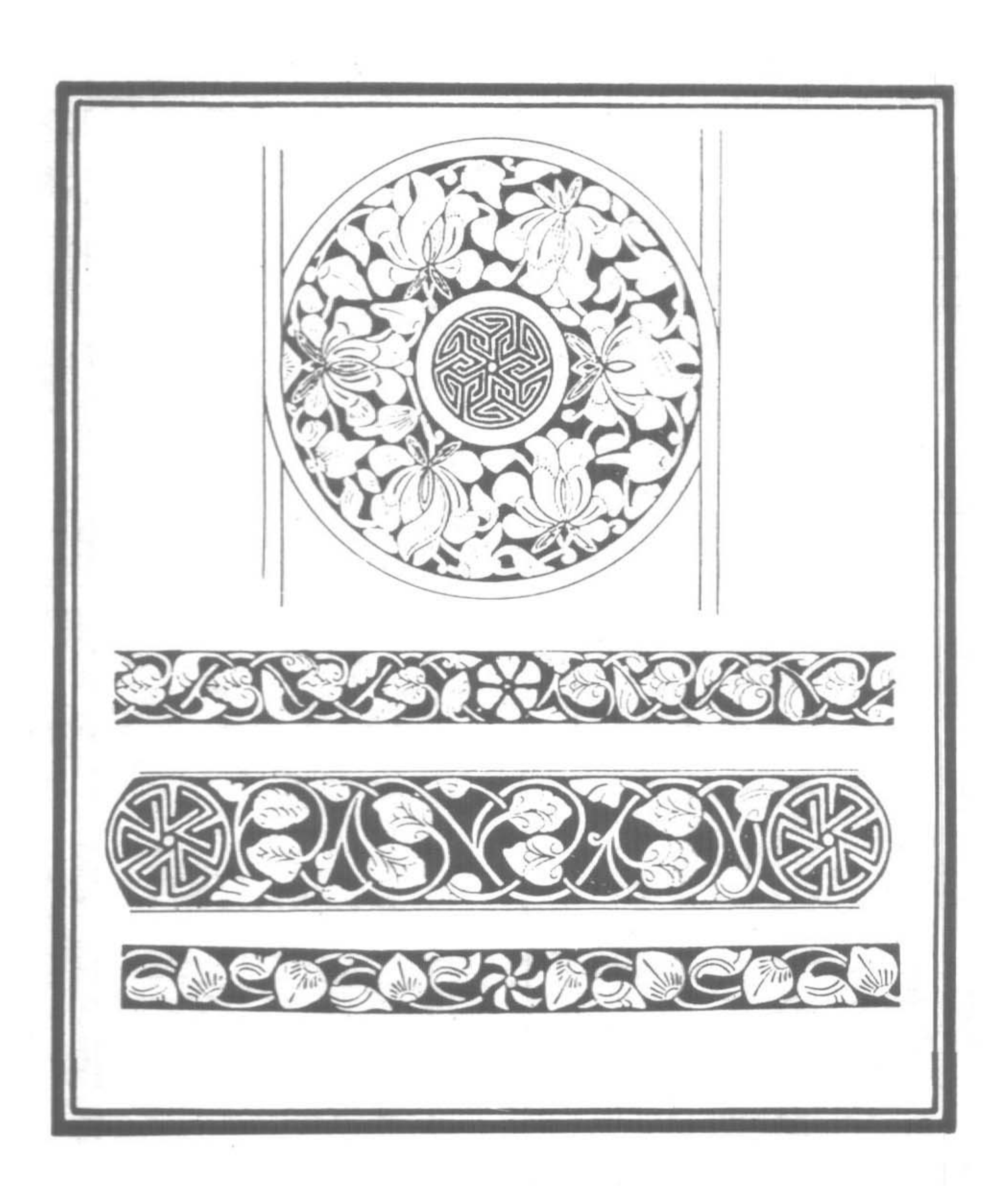
قطع تفصيلية لزخرفة متداخلة ومن أوراق النخيل لأشغال

متنوعة من القرن العاشر .



قطع تفصيلية لتصميمات متخذة من النخيل على إناء خزفى ، والشرائط المتداخلة مع بعضها (المتشابكة فى بعضها) داخل الدائرة تأخذ شكل فروع النبات المتشابكة .



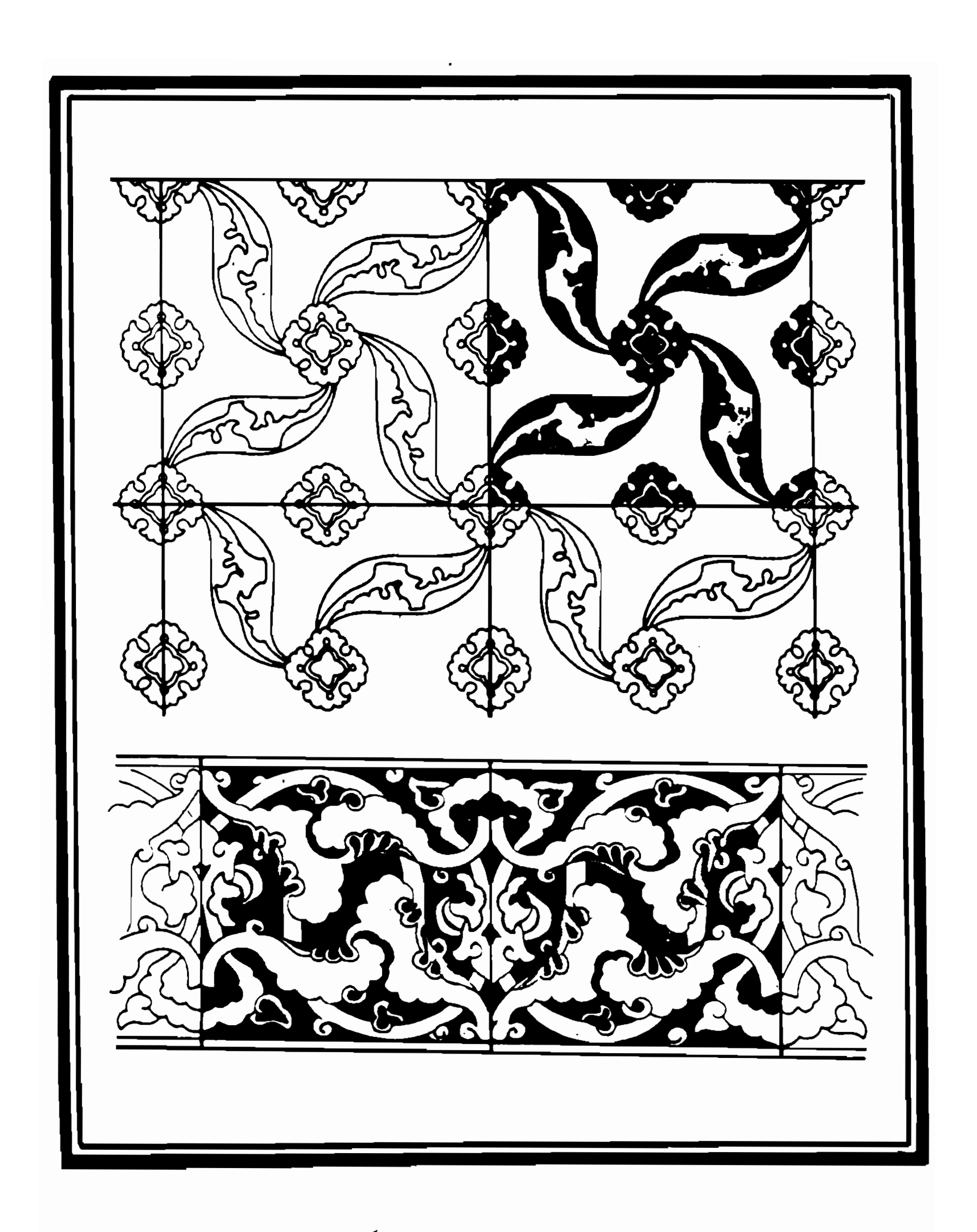


يعتبر شكل زهرة اللوتس الشرق التقليدى واحدا من الموتيفات القليلة الحقيقية لتصميمات الزهور فى الفن الإسلامى الزخرفى قبل العصر العثمانى، هذه التصميمات مأخوذة من صندوق كتابة مطعم بالفضة والذهب من القرن الرابع عشر فى مصر .



في هذه التصميمات يتضح التأثر الشديد بالفن الصينى .
فالزهور التقليدية مع الزهور المختلطة موضوعة فى الشكل التقليدى لورقة النبات الملتفة أعلى حفر على المعادن .

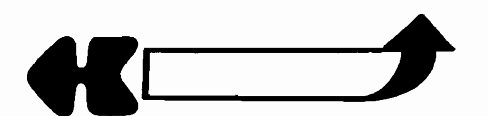
أسفل رسم على كنارات من زخارف الآيات القرآنية فى مصر القرن الرابع عشر .



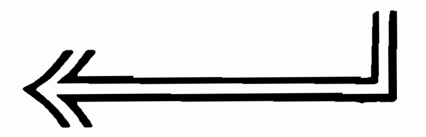
تعتبر تصميمات القاشانى على هذه الصفحة توضيحاً لتصميمات النخيلة المسلوبة .

تركيا القرن السادس عشر .

فى أعلى قاشانى ملون باللون الأزرق والتيركواز والأحمر على أرضية بيضاء .
لتكرارات لا نهائية والقاشانى السفلى تكرار عكسى لوحدة زخرفية تكون زخرفة لكنار
من تركيا القرن السادس عشر .



زهور شجرة البرقوق على أرضية من اللون الأزرق مع زهور التيوليب النابعة من القاعدة الجزع . من تركيا ١٥٧٠ ــ ١٦٠٠ .



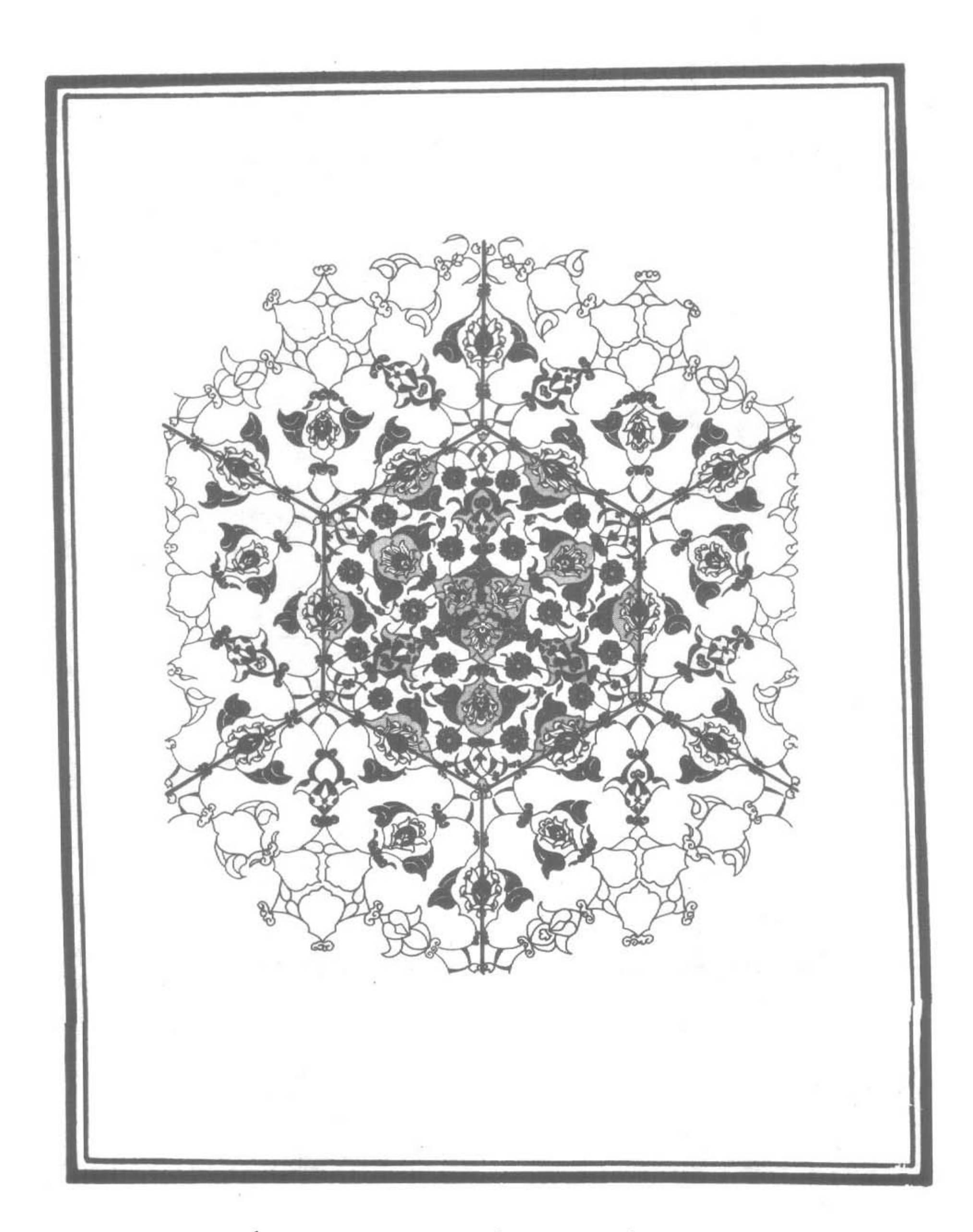


اثنان من الخزف الملون من العصر العثمانى تركيا القرن السادس عشر من زخارف نباتية بديعة . كل من الشجرة الاساسية والفروع المنتشرة راسخة على حافة الطبق . تقودنا الى مدى متسع من الحلول المختلفة للفراغ المحدود أو المساحة المحدودة .

هذا التصميم يصور الأزهار من الورود ونبات اللبلاب ملونة بألوانها الطبيعية مؤكداً للشكل التقليدى والسيمترية (التماثل) .

تركيا القرن السادس عشر .





قاشانى من زخرفة على شكل مسدس يمكن استخدامها كوحدة تكرارية بمفردها .
هذا القاشانى الرقيق المزخرف والذى يعتمد على التكرار للتصميم فى جميع الاتجاهات كما
هو موضح هنا .

قطعة تفصيلية من كنار لزخرفة آيات قرآنية . فى القاهرة ١٣٠٤ على اليسار جزء من كنار لتوضيح انشاء التصميم المتداخل .



● خلاصة دراسة الفنون السابقة . وما نتج عنها من قوانين وقواعد فى الشكل واللون . يحتذى بها فى كل عمل فنى معاصر .

القواعد الأولية العامة فى تسوية الشكل واللون فى فن العمارة وفن الزخرفة المستخلصة من دراسة الفنون المختلفة

القاعدة الأولى :

ــ إن فن الزخرفة نتج من فن العمارة ولابد من ملازمته له وخدمته .

القاعدة الثانية :

ــ فن العمارة هو التعبير المجسد عن احتياجات ومميزات وميول العصر الذى وجدت فيه .

القاعدة الثالثة :

ــ كما فى فن العمارة كذلك فى جميع أعمال فن الزخرفة فهى لابد أن تحرز التوافق والتناسب والتناسق وما يترتب على ذلك كله وهو الاستقرار والسكينة فى العمل الفنى .

القاعدة الرابعة :

ــ النتائج الجمالية الحقيقية من هذه الرصانة التى يشعر بها العقل عندما يكون كل من العين والإدراك والميول الوجدانى فى حالة رضا كامل من عدم وجود أى نقص فى العمل الفنى .

القاعدة الخامسة :

ــ البناء لابد أن يكون مزخرفاً أما الزخرفة لا يمكن أن تكون مشيدة قصداً .

القاعدة السادسة : فى الهيئة العامة للعمل الفنى ..

ــ جمال الشكل ينتج من الخطوط التى ينمو فيها الخط من الآخر فى تموج متدرج ولا توجد أى زوائد خارجة عن الشكل أو شاذة ولا يمكن الاستغناء عن أى جزء من الشكل ويظل التصميم بحالة جيدة أو أن يكون أفضل مما هو عليه .

القاعدة السابعة : عند زخرفة السطح ..

ــ يعتنى الشكل أو الهيئة العامة أولًا بتلك الأجزاء التى لابد أن تقسم إلى مساحات أقل وتزخرف بخطوط مطردة والفراغات البينية بالتالى لابد أن تملأ بالزخرفة والتى ربما تقسم مرة أخرى وتشبع بالزخارف لاحتمال فحصها عن قرب .

القاعدة الثامنة :

ــ جميع الزخارف لابد أن تكون قائمة على أساس بناء هندسى .

القاعدة التاسعة : فى النسبة والتناسب ..

ــ كما هو الحال فى أى عمل معمارى متكامل لابد أن نجد التناسب الحقيقى سائدا بين جميع الأجزاء التى تكون العمل المعمارى . كذلك فى فن الزخرفة من أوله لآخره فكل تركيب للأشكال لابد أن يكون موفقاً على حسب تناسبات واضحة ثابتة ومحددة . فالتكوين ككل وكل جزء خاص لابد أن يتكون من مضاعفات لبعض الوحدات البسيطة .

هذه التناسبات ستكون الأكثر جمالًا والتى ستكون أكثر صعوبة على العين فى أن تكتشفها على النحو التالى : مزاوجة المربع .

أو ٤ : ٨ ستكون أقل جمالًا من النسبة اللائقة أو المناسبة وهى ٥ : ٨ ، ٣ : ٦ عن ٣ : ٧ ، ٣ : ٩ عن ٣ : ٨ ، ٣ : ٤ عن ٣ : ٥ وهكذا . **(القطاع الذهبى)** .

القاعدة العاشرة : فى التناسق والتضاد أو التباين (Harmony and contrast) ..

ــ يتوقف تناسق الشكل على التوازن اللائق وتضاد الخط المستقيم مع المائل والمنحنى .

القاعدة الحادية عشر : التقسيم ــ الاشعاع ــ الاستمرارية ..

ــ عند زخرفة السطح لابد أن تنبعث جميع الخطوط من فرع رئيسى **(Parent stem)** وكل زخرفة مهما كانت المسافة لابد أن يقتفى أثرها إلى فرعها الأصل وإلى جذورها وهو ما تلاحظه بوضوح فى الفنون الشرقية والاسلامية .

القاعدة الثانية عشر :

ــ جميع تلاقيات الأقواس مع بعضها أو تلاقيات الخطوط المنحنية مع المستقيمة لابد أن تتماس مع بعضها وهو قانون من قوانين الطبيعة وموجود فى الفنون الشرقية والاسلامية ومأخوذا به فى زخارفهم .

القاعدة الثالثة عشر :

ــ لا يجب استعمال الأزهار والموضوعات الطبيعية الأخرى كزخارف كما **هى فى الطبيعة ولكن إعادة صياغتها مع مراعاة خصائصها الطبيعية بما يكون كافياً** وموجباً بنقل الصورة المقصودة إلى العقل . دون تدمير وحدة الموضوع واستخدامها فى الزخرفة . وقد استعملت هذه القاعدة عالمياً فى أوج عصور الفن ومن ناحية أخرى أهملت هذه القاعدة عندما تدهور الفن .

القاعدة الرابعة عشر : فى اللون عامة ..

ــ يستعمل اللون لاظهار وتوضيح وتحسين الشكل ولتوضيح موضوعات أو أجزاء من الموضوعات الواحدة عن الأخرى .

القاعدة الخامسة عشر :

ــ ويستعمل اللون لتوضيح الظل والنور ويساعد على اظهار تموجات الشكل عن طريق التوزيع المناسب للألوان .

القاعدة السادسة عشر :

ــ تم تناول هذه الموضوعات فى أفضل حال عن طريق استعمال الألوان الابتدائية على سطوح صغيرة وبكميات قليلة متوازنة ومتساندة بواسطة الألوان الثانوية والثلاثية فى الكتل الأكبر حجماً .

القاعدة السابعة عشر :

ـــ الألوان الابتدائية يجب أن تستعمل فى الأجزاء العليا من العمل الفنى والألوان الثانوية والثلاثية فى الأجزاء السفلى .

القاعدة الثامنة عشر : فى الحالات التى ينتج عنها توافق فى اللون .

ـــ الألوان الابتدائية فى كامل شدة اللون تتوافق أو تتعادل مع بعضها البعض بنسبة ٣ من اللون الأصفر مع ٥ من اللون الأحمر .
و ٨ من اللون الأزرق . ١٦ بالكامل .

الألوان الثانوية :

بنسبة ٨ برتقالى ، ١٣ أرجوانى ، ١١ أخضر ٣٢ بالكامل .

الألوان الثلاثية :

اللون الليمونى (**من اتحاد البرتقالى والأخضر**) ١٩ . وأحمر مغرة **(Russet)** (**من اتحاد البرتقالى مع الأرجوانى**) ٢١ . زيتونى **(Olive)** (**يتكون من اتحاد أخضر مع أرجوانى**) ٢٤ وتتبع القاعدة الآتية :

كل لون ثانوى **متكون** من لونين ابتدائيين يتعادل مع اللون الابتدائى الثالث بنفس التناسب .. هكذا :

٨ من البرتقالى مع ٨ أزرق .
١١ من الأخضر مع ٥ أحمر .
١٣ من أرجوانى مع ٣ أصفر .

وكل لون ثلاثى **متكون ازدواجى** من لونين ثانويين . يتعادل مع اللون الثانوى الثالث المتبقى . على النحو التالى :

٢٤ زيـــتونى مع ٨ برتقالى .
٢١ أحمر مغرة مع ١١ أخضر .
١٩ ليمـــــونى مع ١٣ أرجوانى .

القاعدة التاسعة عشر : فى التباين والتوافق للدرجات اللونية والظلال وتفاوتات الألوان : (Contrast and harmonious. Shades and hues) ..

الاحتمالات السابقة للألوان التى تستعمل فى كامل قوتها المنشورية ولكن لكل لون درجات مختلفة **Tones** عندما يخلط مع اللون الأبيض أو من الظلال عندما يمزج مع الرمادى أو الأسود .

ــ عندما يتباين اللون التام مع لون آخر بدرجة أقل فإن حجم اللون الأخير لابد أن يتزايد نسبياً .

القاعدة العشرون :

ــ كل لون له لونيات متعددة يتم الحصول عليها بخلط اللون مع ألوان أخرى بالاضافة إلى الأبيض والرمادى أو الأسود على النحو التالى :

فعندنا اللون الأصفر البرتقالى المصفر فى جانب والليمونى المصفر فى الجانب الآخر . كذلك الأحمر .. فالأحمر القرمزى **scarlet red** واللون الأحمر الطرابيشى **crimson red** لكل منهما تغيير فى الدرجة والظل .

عند مزج لون ابتدائى مع لون ابتدائى آخر يكون متبايناً مع لون ثانوى فإن اللون الثانوى لابد أن يكتسب لونيا من اللون الابتدائى الثالث .

القاعدة الواحدة والعشرون : فيما يتعلق بالمواقع التى يجب أن تحتلها الألوان المختلفة ..

ــ فى حالة استعمال الألوان الابتدائية على سطوح مشكلة لابد من وضع **اللون الأزرق الذى يرتد إلى** الوراء على السطوح **المقعرة**

واللون الأصفر الذى يتقدم إلى الأمام على السطوح المحدبة . واللون الأحمر **الذى يتخلل ويتوسط فى الجهات** السفلية مع فصل الألوان بفواصل من اللون الأبيض فى المسطحات الرأسية .

عندما تلتزم القوانين بالقاعدة رقم ١٨ لا يمكن تطبيقها فلابد من الحصول على التوازن عن طريق التغيير فى الألوان نفسها على النحو التالى :

إذا كانت السطوح التى ستلون يجب أن تعطى كثيراً من اللون الأصفر لابد من جعل اللون الأحمر يميل إلى اللون الطرابيشى أكثر **crimson** والأزرق يميل إلى اللون الأرجوانى **Purpule** بدرجة أكبر فلابد من ابعاد اللون الأصفر منهما .

أما إذا كانت الأسطح لابد أن تبدو بلون أكثر زرقة فلابد من جعل اللون أكثر زرقة فلابد من جعل اللون الأصفر يميل أكثر إلى اللون البرتقالى . واللون الأحمر يميل أكثر إلى اللون القرمزى **scarlet** .

القاعدة الثانية والعشرون :

ـــ الألوان المتباينة لابد أن تكون مختلطة جيداً حتى تبدو الموضوعات الملونة عند النظر إليها من مسافة بعيدة زاهية بشكل طبيعى .

القاعدة الثالثة والعشرون :

ـــ لا يمكن تحقيق الكمال فى أى تكوين غاب عنه أى من الألوان الابتدائية الثلاثة .

فلابد من تواجدها لاكتمال التكوين الفنى إما فى حالتها الطبيعية أو فى حالة مزجها بألوان أخرى .

القاعدة الرابعة والعشرون : فى قانون حدوث التباين فى الألوان ..

ـــ عند مجاورة درجتين لنفس اللون لبعضهما فإن اللون الفاتح سيبدو أكثر شحوباً بينما اللون الداكن يبدو أكثر دكانة مما هو عليه .

القاعدة الخامسة والعشرون :

ـــ عند تجاور لونين مختلفين فإنهما **يتلقيان تعديلا مزودجاً .**

الأول : على حسب درجتهما اللونية ..

(اللون الفاتح يبدو أكثر شحوباً واللون الداكن يبدو أكثر دكانة) .

ثانياً : على حسب تفاوت اللون لهما وسيبدو كل منهما متأثراً بمسحة من اللون المتمم للون الآخر .

القاعدة السادسة والعشرون :

ـــ تبدو الألوان على الأرضية البيضاء أكثر دكانة وعلى الأرضية السوداء تبدو فاتحة أكثر .

للقاعدة السابعة والعشرون :

تجوز الأرضية السوداء عندما **تتصدى** للألوان التى تعطى إضاءة وزهاءً تاما أو الألوان **المتنامة** .

القاعدة الثامنة والعشرون :

ـــ لايجب أن يسمح للألوان أن تتعدى على بعضها أو تقع على بعضها البعض .

القاعدة التاسعة والعشرون :

ـــ فى حالة زيادة تأثير التوافق والتناسق لتجاور الألوان وهو مبدأ مأخوذا من الفنون الشرقية والإسلامية خاصة عندما تكون الزخرفة بلون يتباين أو يتضاد مع لون الأرضية فلابد من فصل الزخرفة عن الأرضية بفواصل من لون **أفتح فى** الدرجة .

مثلا : زهرة حمراء على أرضية خضراء لابد من تحديدها بلون أحمر **أفتح من** لونها .

القاعدة الثلاثون :

ـــ عندما تكون الزخرفة الملونة على أرضية من اللون الذهبى لابد من فصل الزخارف عن الأرضية بتحديدها بلون أغمق من لونها .

القاعدة الواحدة والثلاثون :

ــ الزخارف التى بلون ذهبى على أرضية ملونة لابد من تحديدها باللون الأسود .

القاعدة الثانية والثلاثون :

ــ الزخارف الملونة بأى لون لابد من فصلها عن الأرضيات الملونة بأى لون آخر بحافة من اللون الأبيض أو الذهبى أو الاسود .

القاعدة الثالثة والثلاثون :

ــ يمكن استخدام الزخرفة بأى لون أو باللون الذهبى على أرضية بيضاء أو على أرضية سوداء بدون خط خارجى أو حواف مخالفة للون الزخرفة .

القاعدة الرابعة والثلاثون :

فى درجات اللون الواحد نفسه :

ــ درجة اللون أو ظل نفس اللون .

الدرجة القاتمة للون على أرضية داكنة يمكن استعمالها بدون خط تحديد خارجى .

ولكن الزخرفة داكنة اللون على أرضية قاتمة اللون تتطلب تحديدها بخط خارجى بدرجة أعمق قليلا للون .

القاعدة الخامسة والثلاثون : فى التأثيرات **(IMitation)**

ــ مثل تجزيعات الأخشاب والرخام المتعدد الألوان مسموح بها فقط عندما يكون عمل الشيء المقلّد غير **مخالف** .

القاعدة السادسة والثلاثون :

ــ لا يمكن أن يأخذ التطور مكانته فى أى فن فى الحاضر عموما حتى تتم دراسة جيدة لكل من جميع الفئات من الفنانين والحرفيين وعامة الشعب فى الفن والاستيعاب الجيد لما خرجنا به من القواعد العامة فى دراسة الفنون السابقة .

المراجـــع

تاريخ الزخرفة : محمد توفيق جاد

Islamic Designs - EVA wilson

The Grammar of Ornament - Owen Jones.

فهرس الزخرفة الإسلامية

الموضـــــوع	صفحة
تقديم	٥
الخط العربى فن وزخرفة	١٥
التصوير فى الفن الإسلامى	١٩
الفن الإسلامى فى مصر والشام	٢٣
الفن الإسلامى التركى	٤٣
الفن الإسلامى فى المغرب والأندلس	٤٩
الفن الإسلامى الفارسى	٨٥
الفن الإسلامى فى الهند	١٤٩
نماذج لتصميمات من الفن الإسلامى فى عصوره المختلفة	١٥٧
أولاً : نماذج للكتابات الخطية للقرآن والزخارف المحيطة بها	١٥٩
ثانيــاً : نماذج من أعــمــال الخــزف فى الفن الإســلامى فى عصوره المختلفة	١٧٤
ثالثــاً : تصـميـمـات من الأشغال المعدنية فى الفن الإسلامى خلال عصوره المختلفة	١٩٠
رابعــاً : نماذج لزخارف إسلامية وأعمال فنية من التصـميـمات الهندسية الشائعة الاستعمال فى الفن الإسلامى	١٩٨
خامساً : تصميمات متنوعة من الورقة المطوية (الملفوفة)	٢١٤